

# På utstilling

En diskursanalyse av utstillingen M.U.S.E.U.M, ved Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo sommeren 2000.

<b>Innledning.....</b>	<b>3</b>
<b>Forskning, kilder og relevans.....</b>	<b>4</b>
<b>Utstilling som ramme.....</b>	<b>5</b>
<b>Teori og metode.....</b>	<b>6</b>
Diskurs – en begrepsavklaring.....	6
Diskursanalyse som metode.....	10
<b>Problemstilling .....</b>	<b>11</b>
<b>Presentasjon.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Det moderne kunstmuseum som diskursorden.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. MoMA som standard .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2. Eksperimenter fra 1900-tallet.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3. En ny tendens i utstillingsdesign.....</b>	<b>23</b>
1.3.1. Temarommene på Tate Modern.....	25
1.3.2. Nasjonalmuseets rullerende basisutstillinger .....	26
1.3.3. En mulig tendens, men hva er konsekvensen?.....	27
<b>2. M.U.S.E.U.M – gjenfortelling og problematisering.....</b>	<b>29</b>
<b>2.1. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2. M.U.S.E.U.M .....</b>	<b>30</b>
2.2.1. Montering og kurering .....	30
2.2.2. Gangen i utstillingen .....	32
ROM MED UTSIKT (ROOMS WITH A VIEW).....	32
CROSS CURRENTS – KORS OG KRYSS, FORMALISMENS ROLLE I MODERNE KUNST .....	36
DØDELIG VÅPEN (LETHAL WEAPON) – DØD, FRAVÆR, GRAV – MODERNE KUNST MED INNHOLD.....	43
FLUENES HERRER (LORD OF THE FLIES) – SOMMERFUGLER, KVISER, BACON, FLUER, UTSLETT – LEKKERT OG EKKELT.....	47
VENNER FOR LIVET (FRIENDS) – HJEMME ALENE (HOME ALONE) .....	48
OPEN BODIES ELECTRIC.....	51
NÅR DEMNINGER BRISTER (INTERIORS) – SHIRIN NESHATS ”FERVOR” .....	52
IMPULSEN.....	53
2.2.3. Kjente titler .....	56
2.2.4. Katalog og montering .....	58
<b>3. Utstillingens diskursive felt .....</b>	<b>62</b>
<b>3.1. Museets aktualitet .....</b>	<b>63</b>
3.1.1. ICOMs museumsdefinisjon .....	64
3.1.2. Museumsboom eller museumskrise .....	66
3.1.3. Ny museologi .....	69
3.1.4. Typologisering og regulering i museumsfeltet .....	70
<b>3.2. Museet sett fra utsiden.....</b>	<b>73</b>

3.2.1. Doble eksponeringer .....	73
3.2.2. Er museet utdatert? .....	75
<b>3.3. Kunstnerne og museet .....</b>	<b>76</b>
3.3.1. Institusjonskritikk i kunsten .....	77
3.3.2. Alternative veier .....	78
<b>4. Karakteristikk av utstillingen .....</b>	<b>80</b>
4.1.1. Diskursorden .....	80
4.1.2. Subjektposisjoner .....	81
4.1.3. Katalog vs. Montering .....	82
<b>5. Hvem snakker og med hvilken autoritet? .....</b>	<b>84</b>
5.1.1. Den nye utstillingen og nøytralitetsproblemet .....	84
<b>5.2. Diskursiv kamp .....</b>	<b>86</b>

**Litteraturliste**

**Bildekatalog**

**Illustrasjonsliste**

**Appendix I**

**Appendix II**

Institutional frameworks, of course, always shape the meaning of exhibitions. If this institutional armature is not addressed or countered in some way within the installation design, the exhibit becomes merely an element within the constitution of its larger program.<sup>1</sup>

## Innledning

Når vi åpner døren til et kunstmuseum og trækker over terskelen har vi visse forventninger til hva som møter oss i museets rom. Vi forventer å møte kunst. Møtet med kunst kan også skje i et galleri, et hjem, på en skole, på et torg, på bussen, på kjøpesenteret, gjennom reproduksjoner i bøker, på tv, på internett. Kunstmøtet kan praktisk talt skje hvor som helst. Men forventningen om et kunstmøte er naturligvis annerledes på et museum enn på bussen. Bussen er ikke spesielt designet for kunstpresentasjon slik museet er. Museets gallerirom er designet slik at kunstopplevelsen ikke skal forstyrres av elementer som ikke hører hjemme i kunstens verden. Men hva er kunstens verden? Er kunsten en egen sfære, helt isolert fra andre sfærer? Hvis så er tilfelle, hva er så den ideelle presentasjonsform for et verk? Er det mulig å dempe rommet så mye at kunstverket kan snakke for seg selv? Er det mulig å lage en nøytral ramme for visning av kunst, eller er det slik at museet er en del av kunstens sfære? Kunstmøtet er i alle fall alltid holdt i ett eller annet rom og om dette rommet er museet eller bussen er det alltid mange andre elementer til stede enn selve verket. Samme hvor mye museet forsøker, vil det derfor aldri kunne vise et kunstverk isolert. Og det er ikke kun det fysiske rommet det her er snakk om, men også den totale sammenhengen av konvensjoner og meninger som følger dette rommet.

I utstillingen *M.U.S.E.U.M* ved Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i år 2000<sup>2</sup> var nettopp museet som visningsrom for kunst et tema. Utstillingen fikk tittelen *M.U.S.E.U.M* for å "... bevisstgjøre de forhold som kunst alltid blir opplevet under."<sup>3</sup> Dette valget var basert på en erkjennelse om at man "... ser anderledes på bilder når de inngår i en museumssamling enn når de stilles ut nylagede i et privatgalleri, henger i private hjem eller bestilles som utsmykning."<sup>4</sup> I katalogen til *M.U.S.E.U.M* beskrev Åsmund Thorkildsen Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst som et *postmoderne* museum som beskeftiger

---

<sup>1</sup> Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2001), 39 Sitatet er ment som en innledende kommentar til analysens tema.

<sup>2</sup> Utstillingen var Astrup Fearnleymuseets sommerutstilling og sto fra 15. juni til 24. september 2000.

<sup>3</sup> Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst "Museum: verk fra Astrup Fearnley samlingen" i *Tidligere utstillinger*, [http://www.af-moma.no/?exhibition\\_id=79](http://www.af-moma.no/?exhibition_id=79) (besøkt 29.03.2007)

seg med *samtidskunst*.<sup>5</sup> Disse to bemerkningene er typiske eksempler på at et visningsrom for kunst ikke er nøytrale, men at de har meningssystemer knyttet opp til seg. Og disse meningssystemene er med på å definere et miljø for møtet mellom kunst og betrakter.

Utstillingen *M.U.S.E.U.M* fanget min interesse fordi den hadde som tema å problematisere nettopp det at møtet mellom kunst og betrakter alltid skjer i et sammensatt miljø. I sitatet over hevder museet også at det gjennom utstillingen ønsket en bevisstgjøring av rammene for et kunstmøte. Jeg har valgt å følge opp denne tematikken gjennom en analyse av den aktuelle utstillingen. Målet er å gå dypere inn i denne problematikken og samtidig undersøke hvordan utstillingen forsøkte å belyse den. *M.U.S.E.U.M* blir derfor brukt som case-study i denne avhandlingen. Metoden for undersøkelsen er diskursanalyse. Jeg har valgt denne analyseformen fordi den muliggjør en diskusjon av betydningen av kunstens ramme, både spesifikt i den utvalgte utstillingen, men også i bredere forstand.

*M.U.S.E.U.M* var en utstilling basert kun på museets samling. 46 kunstnere var representert med til sammen over hundre verker som var spredt rundt i hele museet. Museets daværende direktør, Åsmund Thorkildsen, fungerte som kurator og styrte utvalget og plasseringen av kunsten. Katalogteksten var også ført i hans penn. Thorkildsen holdt en innledende omvisning i utstillingen som jeg deltok på.

## **Forskning, kilder og relevans**

Jeg har ikke kunnet finne tidligere vitenskapelige avhandlinger om utstillingen *M.U.S.E.U.M*. Det som er skrevet om utstillingen er enten i form av anmeldelser eller kommentarer i media. Materialet jeg har undersøkt i forbindelse med utstillingen er derfor hovedsaklig kildemateriale. I tillegg har jeg intervjuet Åsmund Thorkildsen og snakket med blant annet sjefskonservator Hans Jakob Brun og administrasjonssekretær Marit Woltman ved museet.<sup>6</sup> Mange av bildene i hovedoppgaven er utlånt fra deres arkiv.

Listen over tilleggslitteratur i oppgaven er lang ettersom det er skrevet mye om museumsinstitusjonen og kunstinstitusjonen i de siste tiårene. I løpet av den tiden jeg har holdt på med oppgaven har det kommet stadig nye interessante publikasjoner som berører temaet jeg skriver om. Utvalgte deler er tatt med i litteraturlisten.

---

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> *Museum 2000*, Katalog nr.28 (Oslo: Astrup Fearnley Museet, 2000)

<sup>6</sup> Linda Sofie Olsen (intervjuer), *Samtale med Åsmund Thorkildsen 15.05.02* (upublisert) Intervjuet er gjengitt i appendix II

Oppgaven beskriver et tema som har blitt vist økende interesse i kunst- og museumsverden de siste tiårene (se kap.1). Astrup Fearnley museet var tidlig ute med å problematisere museets konvensjoner her til lands. Det begynte med den aktuelle utstillingen *M.U.S.E.U.M.* i 2000, som ble fulgt opp av *Museum2* i 2001.<sup>7</sup>

Tematiske grep, metaperspektiver og nymontering av kunstsamlinger synes nå å være en økende tendens blant moderne kunstmuseer.<sup>8</sup> Det er også interessant at det her i Norge virker å være økende interesse for å rette fokuset mot utstillinger og institusjoner i hovedoppgaver<sup>9</sup>

så vel som doktorgradsavhandlinger. Pr. i dag er påbegynt et doktorgradsprosjekt ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, ved Universitetet i Oslo, med arbeidstittelen *Kronologi eller tematikk? Tate Moderns samlingspresentasjon - eller kunsthistorie i museet.*<sup>10</sup>

Det er heller ingen hemmelighet at kuratorrollen i dag står i fokus mer enn noen gang tidligere. Kunstens rom og ramme og utstillingens avsender er derfor et høyst aktuelt temaer i dagens kunstverden.

## Utstilling som ramme

Jeg bruker uttrykket ramme i stedet for kontekst gjennom oppgaven. Det er fordi jeg ønsker å henvise til innramming som noe som vi hele tiden gjør og ikke noe som eksisterer uavhengig av oss. Dette er basert på en oppfatning om at et tegn ikke eksisterer uavhengig av en ramme og at rammen ikke er gitt. Dette betyr videre at når et objekt eller en handling er satt inn i en sosial sammenheng så kan de ikke sees eller oppfattes uavhengig av en ramme av mening. Objektet eller handlingen kan altså ikke skilles fra en innramming – en meningsproduksjon. Konsekvensen av dette er at det ikke finnes nøytrale rammer og at et

---

<sup>7</sup> Jeg har valgt å fokusere på den første av disse utstillingene. Den andre utstillingen vil på grunn av sitt nære slektskap til den første også være et viktig referansepunkt i oppgaven.

<sup>8</sup> Denne tendensen blir beskrevet nærmere i kapittel 1.

<sup>9</sup> Eksempler på hovedoppgaver er: Camilla Gjendem, "Kunstmuseers utstillingspraksis", hovedoppgave i kunsthistorie, (Bergen:Universitetet i Bergen (UiB), 1990), Hanne Beate Ueland, "Kunnskap, estetikk, opplevelse: En komparativ analyse av to museumsutstillinger i Bergen", hovedoppgave i kunsthistorie (Bergen: UiB), høst 2000; Boel Christensen Scheel, "Fem former for betrakterdeltakelse", hovedoppgave i kunsthistorie, (Oslo:Universitetet i Oslo, 2003); Merete Hovdenak, "Museet som medium: tre utstillinger kurert av kunstnere", hovedoppgave i kunsthistorie, (Oslo: Universitetet i Oslo, 2004); Cathrine Holmboe Luth, "Kunstformidling i praksis", hovedoppgave i kunsthistorie, (Oslo:Universitetet i Oslo, 2004); Karl Olav Segrov Mortensen, "Lysverket: utstillingsmetode og kunsthistorieformidling i Bergen museums nybygg", hovedoppgave i kunsthistorie,(Bergen: UiB, høst 2005).

<sup>10</sup>Universitetet i Oslo, *Stipendiater ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk* <http://www.hf.uio.no/ikos/forskning/forskerutdanning/stipendiater.html> (oppsøkt 31.03.2007) Arbeidstittelen tilhører Frank Falch.

objekt eller en handling aldri kan fremtre som totalt holdt i seg selv. Møtet med kunstverk på en utstilling vil derfor alltid være et mediert møte.

Verker på en utstilling er også del av en dobbel meningsproduksjon. Den første er den sammensatte kompleksiteten som utstillingsrammen utgjør og den andre er den enkelte betrakters tolkning. Det vil si at møtet med et objekt i en utstilling alltid er mediert av en dobbel ramme av mening, både gjennom de valgte omgivelsene og gjennom våre medbragte oppfattelser. Det er alltid en avsender og en mottaker. Denne erkjennelsen vil være et viktig aspekt ved oppgaven fordi den peker på tre sentrale poenger i den diskursive innfallsvinkel. Det første er at et møte med et objekt utenfor rammen er umulig. Det andre er at denne rammen ikke er gitt og dermed aldri kan være nøytral. Det tredje er at objektet blir møtt av et vidt spekter av betraktere, hvis opplevelse er bestemt av hvordan de er posisjonert og posisjonerer seg i forhold til argumentene om det.

Jeg forsøker ikke her å si at all kunnskap er relativ for da vil en hver analyse være fånyttet. Det jeg i stedet sier er at et møte med et objekt i en utstilling aldri kan være direkte eller nøytralt. Målsetningen i denne oppgaven er derfor å analysere den aktuelle utstillingen som en meningsproduksjon og et argument.

Resultatet av analysen vil på den ene siden være en dypere diskusjon av de diskursive praksiser utstillingen berører. På den andre siden vil analysen føre frem mot en plassering av utstillingen i forhold til en mulig ny tendens i utstillingsdesign og utstillingsproblematikk.

## **Teori og metode**

Det diskursive perspektiv handler om å undersøke forholdene for produksjon av meninger og sannheter om verden. Ettersom diskursperspektivet indikerer at enhver form for ytring er bundet opp i diskurs, er det et poeng at en hver diskursanalyse også sier noe om sitt utgangspunkt. Jeg vil derfor her redgjøre for diskursen som begrep og analyseredskap. Først plasserer jeg diskursbegrepet ved hjelp av utvalgte eksempler. Så gir jeg en kort beskrivelse av hvordan jeg kommer til å bruke diskursanalyse som metode.

### **Diskurs – en begrepsavklaring**

Ordet diskurs stammer fra det latinske *discursus* av *discurrere* (løpe frem og tilbake) og blir gjerne satt som synonym til ordene tale, samtale og drøftning.<sup>11</sup> Det er imidlertid flere

---

<sup>11</sup> *Politikens filosofileksikon*, 1983, s.v. "Diskurs"

begreper knyttet til ordet. Siden 1980-1990-tallet har ordet vært mye i bruk, ofte uten nærmere begrepsavklaring.<sup>12</sup>

Michel Foucault (1926-1984) er kjent for å være den første som brukte en diskursen som redskap for å analysere sosiale praksiser. Han brukte diskursperspektivet som en innfallsvinkel til å studere samfunnets institusjoner. Hans forskning har blitt hyppig kommentert, kritisert og referert i de fleste diskursanalytiske tilnærminger.<sup>13</sup> Foucault forklarte diskurs som en regelstyrt praksis som gjennom en rekke utsagn presenterer en ramme for viten. Foucault presenterte premisset om at vitensregimer konstruerer hva som er sant og falskt og setter grenser for hva som gir mening og ikke. Dette premisset er delt av de fleste som beskeftiger seg med diskursanalyse. Foucault hadde imidlertid en tendens til å ville identifisere kun ett regime i hver historiske epoke. De fleste nyere innfallsvinkler har tatt avstand fra en slik helhetstenkning og bruker et mer komplekst perspektiv, der flere diskurser hele tiden kjemper om retten til å avgjøre sannheten.<sup>14</sup>

*Politikens filosofileksikon* presenterer mange begrepsforklaringer til ordet diskurs. I de generelle forklaringene presenteres diskurs som: uttrykk for en tankegang gjennom en kjede utsagn, eller: den formen en kjede av utsagn eller uttrykk har, det vil si hvordan de er fremstilt (for eksempel i politisk, religiøs eller vitenskapelig form), eller: språket som totalfenomen - språkuniverset. Ellers nevnes teoretikerene Michel Foucault, Jürgen Habermas (1929-) og Paul Ricoeur (1913-2005).

Habermas har vært opptatt av å sette opp gyldighetskriterier for en diskurs. To hovedkriterier her er symmetri og resiprositet. Det betyr at en diskurs på den ene siden skal være saklig og alle skal ha lik rett til å fremstille argumenter (symmetri), og på den andre siden at det hersker gjensidig anerkjennelse. Det vil si at alle argumenter skal betraktes på et gjensidig vis (resiprositet).<sup>15</sup>

Ricoeur mente at diskursen er det anvendte språk i motsetning til språkssystemet (koden for språk som ligger i grunnen for språket).<sup>16</sup> Det å skille det anvendte språk fra språkssystemet har røtter i den strukturalistiske innfallsvinkel som igjen har sin bakgrunn i den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures (1857-1913) ideer om språket, fra begynnelsen av 1900-tallet. Saussure skilte språket i to deler: *langue* og *parole* der *langue* er språkets struktur og

---

<sup>12</sup> Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips. *Diskursanalyse som teori og metode* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2006), 9

<sup>13</sup> Jørgensen og Philips. *Diskursanalyse som teori og metode*, 21

<sup>14</sup> Ibid., 21-26

<sup>15</sup> Petra Hedberg. "Habermas og den ideale talesituasjon: En innføring." i *Replikk* nr.22 (høst 2006)

<http://replikk.uib.no/?p=258> (oppsøkt 28.03.2007)

<sup>16</sup> *Politikens filosofileksikon*, 1983, s.v. "Diskurs"

*parole* er menneskets konkrete språkbruk. Saussure forklarte språket som et nettverk av tegn hvis betydning er bestemt av at de er forskjellig fra andre tegn. Et tegn er igjen sammensatt av en betegner og en betegnet (signifier og signified) der betegneren er ordet eller uttrykket vi bruker og det betegnede er det som ordet eller uttrykket peker på.

Et viktig poeng i strukturalistisk tenkning har vært å søke å bevise at språk og andre kulturuttrykk har universelle underliggende strukturer.<sup>17</sup> I dag baserer mange diskursanalytikere seg på, om enn i varierende grad, en poststrukturell innfallsvinkel til språket.<sup>18</sup> I poststrukturalismen videreføres tanken fra strukturalismen om at tegnene får sin betydning i en strukturell relasjon til hverandre, og ikke fra virkeligheten. Men til forskjell fra i strukturalismen, så sees ikke denne tegnstrukturen som fast. Tegnene forstås på bakgrunn av at de er forskjellige fra hverandre, men hva de er forskjellige fra kan forandre seg etter hvilken sammenheng de brukes i. I poststrukturalistisk tenkning avvises dermed tanken om at det finnes universelle strukturer. Innen en poststrukturalistisk tankegang er det ikke et skarpt skille mellom språkets system og det anvendte språk. Dette er begrunnet i en oppfatning om at språkets struktur er foranderlig og at denne strukturen hele tiden skapes, reproduseres eller forandres. Det betyr ikke at all meningsproduksjon er vilkårlig. Hadde det vært slik ville jo ingenting ha gitt mening. All meningsproduksjon sees imidlertid som både strukturert og strukturerende. Dette til forskjell fra en strukturalistisk innfallsvinkel der strukturen sees som konstant.<sup>19</sup>

Språket, kan med bakgrunn i en poststrukturalistisk innfallsvinkel forklares som strukturert i mønstre eller diskurser som ikke er konstante. Diskurser er da forstått som konstruerte og konstruerende systemer av mening om verden. Betydningen av språket er derfor potensielt skiftende fra diskurs til diskurs.

Diskursbegrepet er i utgangspunktet knyttet til studier av språk, men brukes også som et verktøy for analyse av andre sosiale fenomener. Litteratur- og teoriprofessor Mieke Bal (f.1946) og litteratur- og engelskprofessor Jonathan Culler (f.1944) er eksempler på forskere som begge taler for å bruke diskursperspektivet utenfor språkets domene. Ettersom de har flere utgivelser som omhandler kunstens sfære er de begge interessante som referansepunkter i oppgaven. Mieke Bal publiserte i 1996 en analyse av den diskursive adferden ved museet,

---

<sup>17</sup> Claude Lévi-Strauss for eksempel analyserte forskjellige kulturelle fenomener ut i fra Saussures språkteorier. Blant annet så mente han å kunne argumentere for at myter i forskjellige kulturer er skapt ut i fra gitte regler. For mer om Saussure, stukturalisme og poststrukturalisme i relasjon til kunst se: Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King publishing, 2005)

<sup>18</sup> Jørgensen og Philips. *Diskursanalyse som teori og metode*, 21

<sup>19</sup> Ibid., 20-21



slik den kommer til uttrykk gjennom utstillingshandlingen.<sup>20</sup> Boken er svært relevant i forbindelse med analysen av *M.U.S.E.U.M* nettopp på grunn av at hun fokuserer på hva det innebærer å utstille noe på et museum.

Bal definerer diskurs som noe som innebærer

... a set of semiotic and epistemological habits that enables and prescribes ways of communicating and thinking that others who participate in the discourse can also use. A discourse provides a basis for intersubjectivity and understanding. It entails epistemological attitudes. It also includes unexamined assumptions about meaning and about the world. Language can be a part of the media used in a discourse, not the other way around.<sup>21</sup>

Diskurs kan i følge dette forklares som en benevnelse på det til enhver tid anvendte rammeverk for tenkning og kommunikasjon. Dette rammeverket får uttrykk gjennom det språket vi anvender, og den innfallsvinkelen vi bruker for å tolke og formidle kunnskap.

I en prosess av meningsproduksjon vil man alltid fremme en ytring overfor en eller annen mottaker. I en utstilling vil alle former for ytringer derfor skje i forhold til en tenkt betrakter. Et viktig poeng i en diskursanalyse av en utstilling vil derfor være å rette blikket mot hvordan meningsytringene posisjonerer betrakteren, i tillegg til kunstverkene og eventuelt andre forhold den ytrer seg om. Både Mieke Bal og Jonathan Culler er svært opptatt av betrakterposisjonen. Culler uttrykker det slik:

... the rejection of 'the reader' as an illicit idealization or, worse, as a presumption of normativity by the cultured heterosexual white male reader, has obscured an important fact: that the text is addressed to and thus posits a reader, and that the elucidation of this role (what is the reader supposed to know or to accept?) is crucial to the understanding of the operations of the text.<sup>22</sup>

Tekst er i denne forbindelse forstått som både litterære og ikke-litterære tekster. Det vil si at Culler bruker et språkteoretisk perspektiv på både litterær og ikke-litterær sosial praksis.

I løpet av kunstmuseenes historie har mengden av besøkende blitt stadig større og mer differensiert. Ettersom forskjellen i de besøkendes bakgrunn kan være stor, er forholdet mellom utstillingens diskurs og betrakterens bakgrunn helt avgjørende for hvordan de enkelte opplever utstillingen. Ettersom diskursene i stor grad er bestemt av konvensjoner, kan det ofte være vanskelig å oppdage og eventuelt kritisere og utfordre den posisjoneringen som diskursene medfører. I diskursanalysen er det som sagt nettopp slike forhold som hentes frem i lyset.

I boken *Diskursanalyse som teori og metode* (2006) presenterer Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips et bredt spekter av diskursanalytiske perspektiver. Selv om diskursbegrepet

---

<sup>20</sup> Mieke Bal, *Double exposures: The subject of cultural analysis* (New York, London: Routledge, 1996)

<sup>21</sup> Bal, *Double exposures*, 3

<sup>22</sup> Jonathan Culler, *The pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983),xxi.

brukes variert, mener de likevel å kunne trekke ut noen hovedpoeng og hovedretninger. Som utgangspunkt definerer de diskurs som "... en bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et udsnit av verden) på."<sup>23</sup> De tar dette videre gjennom å betrakte diskurs som en fastholdelse av mening, men understreker at denne fastholdelsen er konstruert og dermed flyktig. De skiller imidlertid mellom graden av flyktighet i forskjellige diskurser. Noen diskurser blir betraktet som så etablerte at forandring synes vanskelig, mens andre diskurser igjen er del av en kamp om hvilken diskurs som skal ha hegemoni i et meningsfelt.

Et eksempel på en *etablert diskurs* kan være museet som en bevaringsinstitusjon. Få vil vel gå så langt som å benekte at museet skal ha denne rollen, selv om jeg senere i oppgaven skal vise at det finnes eksempler på nettopp dette. Et eksempel på en *diskursiv kamp* kan være billedkunstnerne og kunsthåndverkernes status som kunstnere. Selv om denne kampen i mange sammenhenger har blitt lagt død ved å anvende et utvidet kunstbegrep er de motstridende diskursene fortsatt til stede i noen sammenhenger. Kampen kan imidlertid avsluttes med at én diskurs oppnår hegemoni. Det betyr at én diskurs vil dominere over en eller flere andre, stå helt alene, eller at flere diskurser smelter sammen. Hegemoniet kan likeledes løse seg opp dersom en eller flere diskurser utfordrer den dominerende diskurs i stor nok grad. Det at flere diskurser forholder seg til et felt og definerer det på forskjellige måter kan forstås som at de er del av samme diskursorden.<sup>24</sup> Diskursene kan likevel ha innebyrdes likheter. Graden av uenighet og kamp om hegemoni vil kunne variere innen en diskursorden fordi diskurser i utgangspunktet er ustabile.

Jeg kommer til å bruke begrepet diskursorden som et viktig redskap i oppgaven for å kunne foreta en innholdsplassering av utstillingen.

## Diskursanalyse som metode

Diskursanalyse er altså en analyse av rammen for tenkning og ytring. Det vil si at det ikke er museet eller utstillingen som objekt som undersøkes her, men den anvendte rammen som både leder og muliggjør visse kommunikasjons- og tenkemåter.

---

<sup>23</sup> Marianne Winther Jørgensen og Louise Philips. *Diskursanalyse som teori og metode* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2006), 9

<sup>24</sup> Diskursordenen brukes altså som en betegnelse for en felles plattform for flere diskurser. Begrepet er hentet fra: Jørgensen og Philips. *Diskursanalyse som teori og metode* som har videreutviklet det fra Norman Faircloughs modell for kritisk diskursanalyse.

Ettersom en utstilling kan betraktes som en ytring med referanse til en eller flere diskurser vil en diskursanalyse av en utstilling i en viss grad kunne blottlegge avsenderposisjonen. En slik analyse vil selvsagt aldri kunne være fullstendig ettersom den i seg selv også er diskursiv.

I diskursanalysen av *M.U.S.E.U.M* behandler jeg både det litterære og det ikke-litterære ved utstillingen diskursivt, jeg ser nærmere på betrakterposisjonering og avsenderposisjon og kunstobjektets posisjon i det hele. Jeg bruker Mieke Bals definisjon av diskurs som et utgangspunkt, kombinert med Winther Jørgensen og Philips' forståelse av begrepet (jamfør forrige underkapittel). Jeg kombinerer analyseredskaper fra forskjellige diskursanalytiske perspektiver gjennom å se nærmere på elementer som diskursorden, språk, retorikk, narrativ, artikulasjoner<sup>25</sup> og subjektposisjoner.

Diskursperspektivet innebærer at man har med ytringer å gjøre, men samtidig at ytringene ikke er rent personlige, men et komplisert nett av "sitater". Med fokuset på diskursen unngår man å tilskrive analyseområdet en unik status knyttet til en personlig avsender. I det tilfellet som her analyseres er det ikke Åsmund Thorkildsen eller Astrup Fearnley Museet som sådan som er gjenstand for analysen. Det er konvensjoner og teorier som ligger bak valgene som tas som skal belyses, det vil si de faktorene som ligger bak produksjonen av mening.

## **Problemstilling**

Jeg vil i det følgende foreta en analyse av utstillingen i relasjon til utvalgte temaer i et diskursivt felt. Samtidig vil jeg plassere og diskutere utstillingen i forhold til en mulig ny utstillingstendens og problematisere konsekvensene av en slik tendens. Dette vil hele tiden gripe inn i hverandre ettersom diskursanalysen nettopp handler om å se nærmere på utstillingens rammeforhold. Det er ikke dermed sagt at den nevnte tendensen utgjør kun én diskurs. Det er nok heller slik at de utstillingene som kan plasseres innenfor en slik tendens deltar i flere diskurser og at flere, om ikke alle diskursene er felles.

Det å betrakte en utstilling som en diskursiv ytring innebærer som sagt at det ligger visse vitenskapsteoretiske valg og antagelser som en ramme for det som vises frem. Men det betyr også at disse valgene er kommunikative innenfor et felt hvor flere mennesker deler den samme rammen for tenkning og kommunikasjon - en intersubjektivitet. Men hva skjer dersom det ligger et brudd i denne rammen, hvis det er så store forskjeller mellom den teoretiske og den praktiske rammen at en intersubjektivitet synes usannsynlig? Har vi da å

---

<sup>25</sup> Artikulasjoner skal her forstås som den konkrete handling som bygger på en diskurs, eller eventuelt omdanner en diskurs. I denne sammenhengen er monteringen av utstillingen, eller katalogen eksempler på artikulasjoner. Begrepet er hentet fra: Jørgensen og Philips, *Diskursanalyse som teori og metode*.

gjøre med forskjellige diskurser som er sitert i en og samme utstillingsramme, men som egentlig kolliderer slik at det foregår en diskursiv kamp innen en og samme utstilling? En utstilling kan være del av flere diskurser samtidig, som kan fungere side ved side fordi det handler om å identifisere seg med systemer. Det vil si at kommunikasjonen foregår på flere nivåer – det er flere intersubjektiviteter. Men dersom det er uoverensstemmelser innen en og samme utstilling er det et tegn på at flere motstridende diskurser er involvert – diskurser som kjemper om å bestemme betydningen innen en orden – en hegemonikamp.

Analysen vil kunne gi svar på om utstillingen var konsekvent i dette henseende. Den vil også føre frem til en plassering av utstillingen i forhold til en eller flere diskursordener. I forlengelsen vil den da også kunne plasseres i forhold til en tendens i nyere samlingspresentasjoner på moderne kunstmuseer.<sup>26</sup>

## Presentasjon

I kapittel 1 skal jeg gå nærmere inn på utstillingsdiskursen. Jeg innleder med noen generelle betraktninger over det å utstille og fortsetter med en redgjørelse og problematisering av det å utstille samling på moderne kunstmuseer. Jeg foretar også en innledende diskusjon av den mulige nye tensensen som utstillingen virker å være en del av. Jeg har valgt dette som et bakteppe for analysen fordi *M.U.S.E.U.M* var en tematisk samlingsutstilling, vist på et museum som definerer seg som moderne og som beskeftiger seg med samtidskunst. *Utstilling, tema, museum, moderne, samling* og *samtidskunst* er nøkkelbegreper i denne sammenhengen. Dette første kapittelet vil fungere som en referanseramme for analysen av den aktuelle utstillingen. I kapittel 2 begynner jeg analysen av *M.U.S.E.U.M.* der jeg ser nærmere på utstillingens narrativ og språk. I kapittel 3 undersøker jeg andre potensielle aktører innen det diskursive felt som utstillingen kan sies å være del av. Kapittelet er således også en sammenbinding og utdyping av kapittel 1 og 2. Kapittelet er delt inn i tre hoveddeler der museumsinstitusjonen, eksterne kritiske perspektiver og kunstneres- og kunstens relasjon til museet er valgt ut som hovedpunkter.

Med utgangspunkt i kapittel 2 og 3 går jeg i kapittel 4 videre med å gi utstillingen en karakteristikk. Dette blir gjort i form av en plassering av diskursivt slektskap og subjektposisjoner.

---

<sup>26</sup> Uttrykket *moderne* kunstmuseum brukes ikke her i den betydning at det handler om museer som kun beskeftiger seg med kunst i en *modernistisk* kunstforståelse. Moderne, modernisme, postmodernisme og samtidskunst er alle begreper som brukes innen det moderne museum. Astrup Fearnley Museet, Museum of Modern Art og Tate Modern er alle museer som bruker termen moderne i sitt navnetrekk uten at noen av dem utelukker de andre nevnte begrepene.

I kapittel 5 oppsummerer jeg analysen og kommer med noen konkluderende betraktninger om utstillingens plass i et diskursive felt relatert til en mulig ny utstillingstendens.

## 1. Det moderne kunstmuseum som diskursorden

For a long time the context of presentation did not receive any special attention, which explains the lack of visual and written evidence, especially for the early part of the twentieth century. We need to view this material critically, bearing in mind that it follows certain rules and conventions.<sup>27</sup>

Sitatet som innleder dette kapitlet er fra en artikkel som ser med et kritisk blikk på den tilsynelatende nøytrale utstillingskonvensjonen som ser ut til å ha fungert som en standard ved mange moderne kunstmuseer. Grunenberg som er artikkelens forfatter mener at det har vært manglende fokus på utstillingsrammen i kunstmuseets historie. Hans artikkel er et eksempel på en stadig økende interesse for nettopp dette feltet.<sup>28</sup> Senere i artikkelen viser han til at museene selv har begynt å ta til etterretning at de ikke er nøytrale steder. Dette forklarer han som en reaksjon på 60- og 70-tallets institusjonskritiske kunst.

Som kjent har kunstbegrepet blitt gjenstand for store utfordringer, og forandringer, gjennom både det som betegnes som den modernistiske og den postmodernistiske periode. Kunstmuseet er en viktig aktør i kunstbegrepet, både som leverandør og mottaker. Det kan derfor være nærliggende å tro at den museale utstillingsrammen har gjennomgått store forandringer i de samme periodene. Men den rammen som ble institusjonalisert gjennom Alfred Barr- og René d'Harnoncourts tid på Museum of Modern Art i New York, ser ut til å ha holdt stand helt frem til i dag. Og det til tross for store omveltninger i kunstbegrepet fra 60-tallet av. Faktisk så virker det å ha vært større institusjonell eksperimentering i utstillingsdesign under modernismen enn postmodernismen. Fra kunstnernes side har det ikke manglet på eksperimentering og problematisering, men museet har vist en spesiell evne til å

---

<sup>27</sup> Christoph Grunenberg, "The modern art museum" i *Contemporary cultures of display*, red. av Emma Barker (New Haven: Yale University Press 1999), 27-28.

<sup>28</sup> Andre eksempler er blant annet: Staniszewski, *The Power of Display*, David Carrier, *Museum skepticism: A history of the display of art in public galleries* (Durham: Duke University Press, 2006), Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne, red., *Thinking about exhibitions* (London: Routledge, 1996), Victoria Newhouse, *Art and the power of placement* (New York: The Monacelli Press, 2005), Bal, *Double exposures*. Se også litteraturlisten for flere eksempler.

innlemme disse kunstneriske aktivitetene i en ramme som, i følge Mary Anne Staniszewski, er preget av kulturell amnesi.<sup>29</sup>

Men hva innebærer det egentlig å vise frem kunst på en utstilling i et moderne kunstmuseum? Det enkelte verk eller uttrykk plasseres som oftest sammen med andre verk i samme rom, eller i alle fall som del av en romlig presentasjon. Rommene er situert i en bygning, på et sted, i et land osv. Utstillinger er ofte akkompagnert av kataloger, billedlister, veggtekster og lignende. De presenteres gjerne gjennom annonser i aviser, invitasjoner og plakater. Kunstverkene står derfor alltid i forhold til en rekke andre fysiske elementer. Men ettersom utstillinger kan betraktes som diskursive er det hvordan alle disse elementene til sammen fremstår med mening som er det interessante å undersøke.

Det å utstille noe kan i utgangspunktet karakteriseres som en diskursorden. Felles for diskursene som tar del i denne ordenen er å peke på noe og samtidig ytre en mening. Denne handlingen gjøres ikke nødvendigvis gjennom en omvisning eller en katalog. Bare det å vise frem noe i en eller annen ramme kan karakteriseres som en slik pekehandling. En innramming innebærer en meningsytring, uansett om veggene er hvite eller stripete. Så lenge noe oppfattes som en fremvisning eller eksponering så er det en meningsytring til stede. For at noe skal vises frem, må det alltid være en avsenderposisjon som henvender seg til en mottakerposisjon. Ved å låne et begrep fra Mieke Bal kan man kalle avsenderen for utstillingsagenten.<sup>30</sup> I *M.U.S.E.U.M* kunne det være fristende å plassere personen Åsmund Thorkildsen som en autonom avsender som kan likestilles med utstillingsagenten, men det ville ikke være en diskursiv innfallsvinkel til utstillingen.<sup>31</sup> Med forståelsen av det å utstille noe som en meningsproduserende handling må konsekvensen være å undersøke det mønsteret av mening som handlingen er del av. Utstillingsagenten kan således ikke reduseres til en autonom avsender. Mieke Bal har også dette perspektivet når hun analyserer konsekvensene av utstillingshandlingen i boken *Double exposures*. Hun søker å spore disse i "... a cultural practice and the cultural politics and divisions that enable that practice, and not an individual and his or her personal intentions."<sup>32</sup> For å gjennomføre et slikt prosjekt vil jeg derfor i dette kapittelet forsøke å gi noen indikasjoner på den diskursorden, eller eventuelt én av diskursordenene, *M.U.S.E.U.M* synes å være del av: *det moderne kunstmuseum*. Jeg har valgt

---

<sup>29</sup> Staniszewski, *The Power of Display*, 305

<sup>30</sup> Bal, *Double exposures*, 16

<sup>31</sup> Jeg kommer likevel til henvise til Thorkildsen i gjennomgangen av utstillingen. Den diskursive innfallsvinkel utelukker ikke at man har med personer å gjøre, det ville jo vært helt absurd. Innfallsvinkelen indikerer snarere at Thorkildsen ikke står alene som avsender. Utstillingens meningsinnhold kan ikke samles hos ham som person, men må søkes utover ham i de diskurser som han anvender.

<sup>32</sup> Bal, *Double exposures*, 8

ut tre innfallsvinkler for å sette dette i perspektiv *MoMA som standard, Eksperimenter fra 1900-tallet og En ny tendens i utstillingsdesign*.

## 1.1. MoMA som standard

Museum of Modern Art (*MoMA*) i New York har gjennom sitt virke etablert seg som det mest innflytelsesrike museum for moderne kunst i verden. Direktøren ved Tate Gallery i London, Nicholas Serota forklarer fenomenet slik:

[...] the Museum of Modern Art, largely because of its exemplary early twentieth-century collection, the strength of its exhibition programme and the economic power of America, became the model to be followed by museums of modern art across the world. Well into the 1980s museums were continuing to build collections which aimed for complete representation of the major movements hung in chronological sequence, though with less breath of vision than the early Barr.<sup>33</sup>

Det spesielle ved MoMA var at det fokuserte på den moderne kunsten alene. De idéene som ble manifestert gjennom den første direktøren, Alfred Barr, vitner om en tro på å kunne essensialisere og plassere den moderne kunsten. Riktignok betraktet både Barr og hans etterfølger René d'Harnoncourt museet som et "eksperimentelt laboratorium", men det skulle vise seg at begge var mest eksperimentelle i sine tidlige utstillinger.<sup>34</sup>

Store deler av de grunnleggende idéene som ligger bak de moderne museenes kanon kan reflekteres gjennom den standarden som fant sin form ved MoMA under Alfred Barrs ledelse. Den sterke innflytelsen Clement Greenbergs modernismeteorier har hatt innen kunstinstitusjonen må også nevnes i dette henseende. MoMA står selvfølgelig ikke alene som leverandør av en modernistisk utstillingsdiskurs, men kan tjene som et godt og representativt eksempel.

Under Alfred Barrs ledelse fungerte MoMA mer eller mindre som en kunsthall. Verken utstillingene eller samlingen var permanente. Museets president A. Conger Goodyear uttalte i museets tredje år at "The permanent collection will not be unchangeable. It will have somewhat the same permanence that a river has. ...[Y]esterday we might have wanted twenty Cezannes, tomorrow five would suffice."<sup>35</sup> Museet stilte seg altså fritt til å selge fra samlingen for å kunne frigjøre midler til å styrke den på de til enhver tid utvalgte områder. Behovet for å ha en fast basissamling og et fast utstillingsprinsipp ser ut til å ha kommet som en slags institusjonaliserende konklusjon i kjølevannet av Barrs ledelse.

---

<sup>33</sup> Nicholas Serota, *Experience or interpretation: The dilemma of museums of modern art* (London: Thames & Hudson, 2000), 10-11. Serota har vært direktør ved Tate gallery siden 1988. Han har også hatt en ledende rolle i utviklingen av Tate Modern som åpnet i 2000.

<sup>34</sup> Staniszewski, *The Power of Display*

<sup>35</sup> Alfred H. Barr, Jr., *Painting and sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967* (New York: The Museum of Modern Art, 1977), 622. Uttalelsen var opprinnelig gjort av A. Conger Goodyear i en artikkel i *Creative Art*, desember 1931. Barr forteller at museet sa seg enige i denne uttalelsen i et brev til Goodyear.

Mary Anne Staniszewski som har forsket på MoMAs utstillingshistorikk konkluderer i boken *The Power of Display*<sup>36</sup> med at fra 70-tallet av var den eksperimentelle fasen ved MoMA definitivt over. Det hadde allerede lenge vært en sterk tendens til å snevre inn utstillingseksperimentene og istedet anvende noen av de metodiske grepene som allerede var utprøvd. I tillegg til standariseringen understreker Staniszewski at det på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet skjedde et slags ansvarsskifte som var med på å konsolidere museet som et nøytralt sted. Eksperimentelle installasjoner av kunst ble etterhvert kunstneres bord. Museet usynliggjorde sin egen politikk med å fremstå som en tilsynelatende nøytral grunn der kunstnere kunne boltre seg. Kunstneren ble avsenderen og museet ble et tilsynelatende fritt sted.

Denne tiden var karakterisert av mye institusjonskritisk aktivitet blant kunstnere<sup>37</sup>, og MoMA var et yndet mål på grunn av sin paradigmatisk rolle for fremstilling av den moderne kunsten. Istedet for å ta kritikken til følge og aktivt delta i debatten mener Staniszewski at museet la sin avsenderrolle i skyggen, inviterte de kritiske kunstnerne inn og utnyttet muligheten til å fremstå som en nøytral arena for kunst. Hun oppsummerer det slik:

[...] artistic practice became more self-consciously political regarding the workings of the institutions of art at the moment when the Museum of Modern Art in particular, and modern museums in general, were disavowing these realities in their installation practices. Ironically, the examination of the ideological dimensions of an exhibition by Conceptual artists simultaneously circumscribed the political within the domain of the individual artist, thereby releasing the institution from any such responsibility and forstering the myth of an aesthetic institution as a neutral site.<sup>38</sup>

Det er nettopp denne myten om det moderne museets nøytralitet som Staniszewski ønsker å avsløre. Overbevisningen i hennes prosjekt er i utgangspunktet den samme som Mieke Bal ytrer i *Double Exposures*, nemlig det at museet utgjør en diskurs og at en utstilling er en ytring innen den diskursen. Den institusjonaliserte, moderne utstillingsformen som Staniszewski denøytraliserer, er i følge henne like lite nøytral som alle andre presentasjonsformer.

... [T]his conventional manner of displaying modern culture and art is itself far from neutral: it produces a powerful and continually repeated social experience that enhances the viewer's sense of autonomy and independence.<sup>39</sup>

MoMAs funksjon som kunsthall varte frem til 1953 da styret bestemte at museet skulle beholde en permanent samling av mesterverker og sette av egne gallerier for den.<sup>40</sup> Idéen fra

---

<sup>36</sup> Staniszewski, *The Power of Display*

<sup>37</sup> Mer om dette i kapittel 3

<sup>38</sup> Staniszewski, *The Power of Display*, 281

<sup>39</sup> Ibid., 66

<sup>40</sup> Grunenberg, "The modern art museum", 32



museets begynnelse i 1929 var at det stadig skulle følge med og vise retningene i den moderne kunsten. Kunstverker som etterhvert fikk status som klassikere skulle avhendes videre til Meteropolitan Museum of Art og andre institusjoner. Ettersom samlingen ikke var fast, var det heller ikke noen permanent utstilling i MoMAs lokaler. I de første tiårene ble en lang rekke utstillingstyper prøvd ut,<sup>41</sup> og den institusjonelle strukturen skilte seg fra de tradisjonelle kunstmuseene. Ikke minst var det spesielt at museets fokus var på den nære fortid og etterhvert også samtiden.

Etter hvert fant MoMA sin form, noe som kanskje allerede lå i kortene fra oppstarten i 1929. Museet startet opp med et mål og en idé om å kategorisere den moderne kunsten. Barr foreslo i et innledende møte med institusjonens styre å danne et museum som viste hele den moderne kunstens bredde fra maleri og skulptur til de mer kommersielle og populære uttrykk. Styret gikk ikke med på dette i begynnelsen, men ønsket å fokusere på maleri og skulptur.<sup>42</sup> Gjennom årene fikk museet likevel flere avdelinger slik Barr hadde ønsket. Selv om det ikke var kun billedkunsten som ble presentert i regi av MoMA, var den moderne kunsten og kunstsfæren hele tiden gjennomgående diskurser. I utstillingen *Modern Art in Your Life* for eksempel var det den moderne kunstens innvirkning på verden rundt oss som var tema, og ikke omvendt.<sup>43</sup> Mange av utstillingseksperimentene kan altså sees ut i fra at museet hadde en idé om den moderne kunsten og forsøkte å finne frem til gode måter å presentere og studere denne kunsten på.<sup>44</sup> Sagt med andre ord kan det virke som om eksperimentene var grunnet i en ideologi som etterhvert fant sitt svar.

De utstillingsformene som har blitt stående igjen, og som også kan sees som retningsgivende innen andre moderne museer, har en delt karakteristikk. På den ene siden presenteres den moderne kunsten som tidsbundet, men med en selvrefleksiv utvikling (kunst bygger på annen kunst), og på den andre siden som et tidsløst og universellt språk basert på at det finnes affiniteter mellom forskjellige tider og kulturers kunst.<sup>45</sup>

Den førstnevnte utstillingsformen kjennetegnes gjennom bruk av lyse vegger med fravær av farge, mye rom til hvert verk, verker plassert i øyehøyde og kronologisk etter stil og periode,

---

<sup>41</sup> For et innblikk i utstillingseksperimentene ved MoMA, se Staniszewski, *The Power of Display*.

<sup>42</sup> Barr, *Painting and sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, 620

<sup>43</sup> Utstillingen fant sted fra november 1948-januar 1949. Staniszewski, *The Power of Display*, 133

<sup>44</sup> En del av René d'Harnoncourts utstillinger skilte seg imidlertid fra dette men han hadde likevel i likhet med Barr en tendens til å se vekk i fra historiske prosesser slik at kunsten ble betraktet som noe med en egen indre utvikling. Staniszewski, *The Power of Display*, 125

<sup>45</sup> Staniszewski, *The Power of Display*, 128-129. D'Harnoncourt var særlig opptatt av affinitet og mente å vise at kunsten var uavhengig av kulturelle og historiske begrensninger. En slik innfallsvinkel synes å samsvare med det strukturalistiske syn om at de menneskelige uttrykk er basert på et sett felles strukturer. Barr var også inne

små tekstlapper ved siden av verket og alle veggmonterte verk holdt på én linje. Den andre utstillingsformen deler alle de samme kjennetegnene som den første bortsett fra at den rene kronologien er ispedd med det at verker fra forskjellige tider settes opp mot hverandre for å understreke kunsten som et tidsløst og universelt språk. Se illustrasjoner av Barr og d'Harnoncourts diagrammer for kunsten (Ill.1), (Ill.2) Det Barr utelukket, men som hans etterfølger René d'Harnoncourt var inne på, var at sosiale og politiske forhold hadde noen særlig innvirkning på kunstens sfære.<sup>46</sup> De nevnte utstillingsteknikkene har effekten av å isolere både kunstverket og betrakteren fra en verden utenfor. Et bilde av Barr selv, fra 1967, kan tjene som illustrasjon i dette henseende. (Ill.3)

MoMA har i dag den største samlingen av moderne kunst i verden. I sitt "mission statement" fremhever museet at det er "...dedicated to being the foremost museum of modern art in the world..." og at museet "...manifests this commitment by establishing, preserving, and documenting a permanent collection of the highest order that reflects the vitality, complexity, and unfolding patterns of modern and contemporary art..."<sup>47</sup>

Det er stor forskjell mellom det MoMA som hadde sin spede begynnelse i 1929 og dagens MoMA, men ideologien er den samme. Ved oppstarten hadde museet som formål å institusjonalisere den moderne kunsten og det står de ved i dag, kanskje mer enn noen gang.

## 1.2. Eksperimenter fra 1900-tallet

MoMA ble i det foregående nærmest beskrevet som et paradigme<sup>48</sup> for den moderne kunsten, men det betyr ikke at det ikke finnes eller fantes alternativer. Eksempelet MoMA brukes imidlertid i dag i stor utstrekning som et begrep med et meningsinnhold som likestilles med de forholdene jeg har beskrevet.<sup>49</sup> Det er bakgrunnen for at jeg mener å kunne bruke det som et uttrykk for den ledende diskursen i det moderne museets diskursorden. For å sette det hele litt mer i perspektiv vil jeg her gi noen eksempler på andre innfallsvinkler til kunst og

---

på tanken om kunsten som et universelt og tidsløst språk gjennom sine monteringer av moderne kunst satt opp mot såkalt primitiv kunst.

<sup>46</sup> D'Harnoncourt uttalte selv at det ikke var mulig å lage en nøytral installasjon. I utstillingen *Indian Art of the United States* fra 1941 brukte han varierte teknikker for å vise at det ikke bare var en, men mange innfallsvinkler til materialet. I hans senere utstillinger viste han imidlertid en tendens til å, i likhet med Barr, fremheve estetisk universalitet og kunstens autonomitet. Staniszewski, *The Power of Display*, 94-97, 125.

<sup>47</sup> Museum of Modern Art, "Mission statement" i *About MoMA*, [http://www.moma.org/about\\_moma/](http://www.moma.org/about_moma/) (besøkt 07.04.2007)

<sup>48</sup> Et paradigme skal her forstås i henhold til Thomas S. Kuhns bruk av begrepet der det som ikke passer inn i paradigmet enten bortforklares eller avvises som ugyldig.

<sup>49</sup> Se for eksempel Øystein Ustvedt, "Kunstmuseets omgang med kunst: Noen organiseringsprinsipper", i *Kunst og kultur* 2, 54-63 (Oslo: Universitetsforlaget, 2004), 58; Nicholas Serota, *Experience or interpretation*, 10; Olga Schmedding, "Kunstmuseer", i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museums kunnskap*, 208-227, red. av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (Oslo: Novus Forlag, 2003), 220-221; Staniszewski, *The Power of Display*, 66; Grunenberg, "The modern art museum", 32.

utstilling enn det som ble fremhevet i forrige kapittel. Meningen er å nyansere utstillingsfeltet, før jeg i det neste underkapitlet ser nærmere på den tendensen som *M.U.S.E.U.M* ser ut til å være beslektet med.

Før MoMA søkte å finne frem til en passende utstillingsmåte til den moderne kunsten var det allerede satt i gang bred eksperimentering med utstillingsmediet innen de moderne kunstbevegelser i Europa. Representanter fra avant-garde-bevegelsene<sup>50</sup> hadde vært og var fortsatt svært aktive på dette området da MoMA ble grunnlagt i 1929. Utøvere med tilknytning til de russiske konstruktivister, de Stijl bevegelsen, dadabevegelsen, surrealistene og ikke minst Bauhaus var involvert i en rekke utstillingseksperimenter mellom første- og andre verdenskrig. Eksperimentene fant sted i museer, gallerier, internasjonale og nasjonale temautstillinger og kommersielle show. Alfred H. Barr, Jr og Philip Johnson<sup>51</sup> reiste begge mye i Europa på 1920- og 1930-tallet og fikk dermed med seg en del av utstillingseksperimentene fra den tiden. Det kan også være verdt å nevne at selv om salon-stilen ser ut til å ha vært den ledende utstillingsteknikken i forkant av 1. verdenskrig, så var ikke kunstutstillingen ennå etablert som et eget profesjonelt felt med et eget språk.<sup>52</sup>

Jeg kommer her hovedsakelig til å konsentrere meg om utstillingsdesign relatert til kunstfeltet, selv om en stor del av eksperimentene i perioden ble gjort på andre arenaer og ofte som et kunsterisk prosjekt i seg selv.

Mange av eksperimentene som fant sted i mellomkrigstiden er i dag representert i kunstverden så vel som i den kommersielle verden og den politiske verden. Mary Anne Staniszewski hevder liketil at den senere installasjonskunsten har sin forhistorie i eksperimentene fra første halvdel av 1900-tallet.<sup>53</sup>

Da Alexander Dorner ble direktør for Hanover Landsmuseum i 1922 var museumsverden fremdeles preget av den franske salon-stilen og den kunsthistoriske disiplinens fokus på kronologi og skoler.<sup>54</sup> Se for eksempel monteringen fra den kjente utstillingen The Armory Show i New York, 1913. (Ill.4) Det eksisterte imidlertid en misnøye

---

<sup>50</sup> Avant-garde brukes her i samsvar med Peter Bürgers begrep som viser til de kunstbevegelsene som etter første verdenskrig kritiserte modernismens formalisme og autonomitetsforståelse og som var opptatt av at kunsten skulle ha en sosial funksjon og stå i opposisjon til det borgerlige. Paul Wood, red., *The callange of the avant-garde* (London: Yale University Press, 1999), 227

<sup>51</sup> Kurator for arkitektur ved MoMA fra 1932-1934.

<sup>52</sup> Martha Ward, "What's important about the history of modern art exhibitions?" i *Thinking about exhibitions*, 451-464, red. av Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (London: Routledge, 1996), 464

<sup>53</sup> Staniszewski, *The Power of Display*, 3

<sup>54</sup> Hvis ikke annet er nevnt er den følgende gjennomgangen av Dorners utstillingsstrategi er hentet fra Staniszewski, *The Power of Display*.

med museene som hadde vært å spore allerede før krigen. Museene hadde blitt kritisert for å være overfylte og ble sammenlignet med mausoleer og likhus.<sup>55</sup>

Salon-stilen var kjennetegnet av at verker ble montert i symmetrisk harmoni, tett inntil hverandre og gjerne flere verker i høyden. Dorner forlot salon-stilen og innførte en teknikk med mer plass mellom hvert verk og ren kronologisk presentasjon med inspirasjon fra Alois Riegels begrep om *Kunstwollen*, om enn i noe modifisert form. Dorners overordnede strategi var å lage ”atmosfærerom” for hver periode i kunsthistorien for å understreke periodens ånd og kultur. Det kanskje mest kjente av disse rommene var *Abstraktes Kabinett* som den russiske konstruktivisten El Lissitzky fikk i oppdrag å konstruere. (Ill.5) Rommet ble laget mellom 1927 og 1928. I følge Staniszewski var Lissitzkys idé at utstillingsdesignen skulle aktivisere betrakteren gjennom forskjellige innretninger. Verker ble plassert i glidende rammer så man kunne veksle mellom dem, veggene hadde lameller i svart og hvitt på grå bunn slik at fargen skiftet ettersom man beveget seg i rommet og montrene i rommet kunns roteres. I boken *Art since 1900*<sup>56</sup> beskrives utstillingsdesignet imidlertid som et kunstnerisk argument i henhold til både museets og kunstens rolle. På den ene siden hevdes det i boken at utstillingen illustrerer et skifte i museet fra en rituell funksjon til en arkivfunksjon. (I tillegg til de nevnte detaljer hadde utstillingen skuffer og kabinetter som kunne åpnes.) På den andre siden blir Lissitzkys design beskrevet som et kunstverk i seg selv, i et uttrykk som var avant-garde i relasjon til den abstrakte kunsten. Og ettersom funksjonen av å være avant-garde handler om å motsette seg og overgå tidligere uttrykk kunne Lissitzkys rom således være en kommentar til en estetikk som allerede var overgått.

Dorner engasjerte så i 1930 Bauhausmedlemmet László Moholy-Nagy til å lage *Raum der Gegenwart*, som skulle vise det nyeste innen visuell kultur. Rommet besto av reproduksjoner, modeller og dokumentasjon som omhandlet diverse personers og bevegelsers virke. Det var altså ingen originaler. Navn og bevegelser som var representert var Deutscher Werkbund, Bauhaus, Louis Sullivan, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius og Oskar Schlemmer. Selv hadde Moholy-Nagy designet en lysmaskin som skulle projisere abstrakte mønstre ved at man trykket på en knapp. Det var også flere projektorer for bilder og film som kunne styres av betrakteren. Dessverre virket ikke alt det tekniske som det skulle. Dorner inviterte

---

<sup>55</sup> Germain Bazin, *The museum age*, overs. av Jane van Nuis Cahill (New York: Universe books inc. Publishers, 1967), 265. Se også Filippo Tommaso Marinettis futuristiske manifest fra 1909 der museer blir sammenlignet med kirkegårder, sovesaler og slakterier og plasseres på en liste over institusjoner som skal ødelegges. Filippo Tommaso Marinetti, ”The foundation and manifesto of futurism” i Charles Harrison og Paul Wood, red., *Art in theory*, 145-149 (Oxford: Blackwell publishers ltd, 2000)

<sup>56</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois og Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 210-211

Moholo-Nagy etter å ha sett *Exposition de la Société des Artistes Décorateurs* i Grand Palais i Paris i 1930 der Tysklands seksjon skilte seg ut som nyskapende og moderne i forhold til de andre.

Moholo-Nagys rom i Hanover Landesmuseum rakk aldri å bli ferdig innen alle Dorners omstruktureringer ble demontert og ødelagt da Hitler kom til makten i 1933.

Interessen for betrakterdeltagelse og resepsjonsproblematikk var også karakteristisk for utstillingseksperimentene til arkitekten Fredrich Kiesler, assosiert med de Stijl-gruppen, og arkitekt og designer Herbert Bayer, leder for trykk-og reklamedelen ved Bauhaus (1925-28).<sup>57</sup>

Kiesler utviklet en utstillingsteknikk basert på horisontale og vertikale støttestrukturer, som kunne plasseres uavhengig av rommets vegger, og som var forsynt med fleksible tekniske løsninger. Kiesler kalte teknikken for *Leger* og *Trager* eller *L* og *T*. Teknikken gjorde det mulig å variere mellom det å utstille kunstverker individuelt eller i grupper. Betrakteren skulle også kunne heise og senke enkelte installasjoner samt manipulere belysningen selv. I 1942 utviklet han sine idéer videre i et oppdrag for Peggy Guggenheims galleri, *Art of this century* i New York. Han designet tre rom som alle var basert på åpne og interaktive systemer og som var utviklet i relasjon til kunsten som var utstilt. (Ill.6)

Fra Herbert Bayers eksperimenter med utstillingsdesign viser hans diagram over synsfeltet at han var opptatt av forhold mellom betrakteren og objektet på utstilling. Diagrammet var strukturert etter betrakterens synsfelt og verken objektet eller betrakteren ble behandlet som autonome størrelser. (Ill.7)

Av andre utstillingsstrategier er det verdt å nevne noen eksempler fra dada- og surrealismebevegelsenes utstillinger.

Den første dadautstillingen, *Erste Internationale Dada-Messe*, i ble holdt i 1920, i Dr. Otto Burchards galleri i Berlin, av Berlins dadabevegelse.<sup>58</sup> (Ill.8) Av bildet kan man se at veggene nærmest er tapetsert med oljemalerier, collager, fotografier, tegninger og tekstplakater uten tanke på symmetri; fra taket henger det en utstillingsdukke ikledd en tysk soldatuniform og med hodet til en gris (ikke synlig på bildet); til høyre i bildet er det en skredderbyste, noe provisorisk festet på et slags podie, og med en hel del elementer festet til seg; i midten av bildet står det en sokkel med en figur på og fire stoler i ring rundt. Utstillingen virker nærmest kaotisk og inviterer ikke til individuelle møter med det enkelte

---

<sup>57</sup> Der ikke annet er nevnt er også følgende gjennomgang hentet fra Staniszewski, *The Power of Display*, kap.1, 1-57.

<sup>58</sup> Foster, Krauss, Bois og Buchloh, *Art since 1900*, 168.

objekt eller verk. Man blir snarere presset til å se alle elementene i relasjon til hverandre. Det er også vanskelig å eventuelt skulle skille ut enkelte objekter som kunstverker. Det var også et poeng i den tyske dada-bevegelsen å kritisere den subjektive, individualistiske tendensen i det samtidige kunstbildet. En tendens som var særlig karakteristisk for ekspresjonsismen.<sup>59</sup> At utstillingen var sterkt politisk ladet er heller ikke til å komme i fra. En av plakaten har slagordet: *Dada er politisk*, andre plakater sier: *Ned med borgerlig spiritualitet!* og *Ned med kunsten!*<sup>60</sup>

I januar 1938, like etter at utstillingen *Entartete Kunst* hadde åpnet i Munchen, ble *Exposition Internationale du Surréalisme* åpnet i Paris. Seksti kunstnere fra fjorten land var representert. Ettersom jeg ikke har noe godt bilde fra utstillingen presenterer jeg her noen utdrag av en beskrivelse gjort i *Art since 1900*:

As soon as one stepped indoors, one seemed to be outdoors again, for in the lobby stood *Rainy Taxi* by Salvador Dalí, an old cab entwined with vines, drenched by rain, and occupied by two mannequins – a driver with a shark's head and dark goggles, and a female passenger covered with live Burgundian snails... On the floor were dead leaves, moss and dirt, a small pond encircled by reeds and ferns, and, in each corner, a double bed with silk sheets. ... *Horoscope* [et objekt av Marcel Jean med utgangspunkt i en skredderbyste] stood at the foot of one bed, while various Surrealist pictures, such as *The Death of Ophelia* by Masson, hung on the walls. ... Man Ray, in his capacity as "master of lighting," handed out flashlights during the opening...<sup>61</sup>

Her igjen, som i dada-utstillingen, spilte objektene i utstillingen sammen som et hele. Men til forskjell så var hele rommet i denne utstillingen omdannet slik at det opprinnelige lokalet var skjult, som om hele rommet var en drømmeaktig sfære.

Utstillingen som et totalt miljø var også karakteristisk da Marcel Duchamp regisserte den første surrealismeutstillingen i USA i 1942. Utstillingen fikk tittelen *First papers of surrealism* og fant sted i Whitelaw Reid Mansion i New York. Bildene i utstillingen var riktignok montert i et noe mer tradisjonelt interiør enn i Parisutstillingen fra 1938, men det som gjorde den så spesiell var at Duchamp hadde surret et nett av tråd rundt hele utstillingen. (III.9) Utstillingen ble tolket på mange måter, for eksempel: som et bilde på en forskyvning av surrealistene til et sted de ikke hørte hjemme, eller var i opposisjon til, som et bilde på labyrinten som et uttrykk for det ubeviste, eller som et bilde på vanskelighetene i den moderne kunsten. Duchamps tråd var faktisk veldig styrende for utstillingen fordi den skapte både fysiske og visuelle barrierer.

---

<sup>59</sup> Paul Wood, "The revolutionary avant-gardes: Dada, Constructivism and Surrealism" i *The challenge of the avant-garde*, 226-256, red. av Paul Wood (London: Yale University Press, 1999), 230-233.

<sup>60</sup> Ibid. 232

<sup>61</sup> Foster, Krauss, Bois og Buchloh, *Art since 1900*), 298

De eksemplene jeg har nevnt er bare noen få utvalgte av en større masse utstillinger. De kan likevel antyde alternativer til de metodene som det moderne kunstmuseet har konsentrert seg om, alternativer som også var med å prege utstillingseksperimentene ved MoMA før museet fant sin form. Den institusjonskritiske kunsten som dukket opp fra 60-tallet av og samtidskunstheltet generelt er også del av det diskursive feltet som utgjør den mulige referanserammen for *M.U.S.E.U.M.*<sup>62</sup> Samtidskunst er da også innlemmet i det moderne museet slik som det er representert gjennom MoMA. Det er i de siste årene også opprettet egne museer for samtidskunst som en strategi for å imøtekomme de varierte kunstuttrykkenes behov. Selv om man i dag har sluttet å bygge moderne museer for å fortelle den moderne kunstens historie fra a til å, er det ikke brått så sikkert at museene, som er dedikert til å vise samtidskunstens skiftende retninger, skiller seg så mye fra det moderne museets meningsproduksjon. Det store spørsmålet er om kunstmuseet som institusjon egentlig kan fungere som en passende ramme for hele bredden av kunstheltet og om *det* kanskje er den store problematiske fortellingen.<sup>63</sup> Den massive kritikken som det moderne museet har fått siden 60-tallet vitner om at museets hegemoni som meningsformidler har blitt satt sterkt på prøve. Det videre spørsmålet blir da om man kan løse problemet med den store fortellingen ved å fortelle mange små og skiftende historier i museet. I det følgende underkapitlet blir museet som en selvrefleksiv forteller av små historier presentert som en mulig tendens i samtiden. *M.U.S.E.U.M.* kan antagelig plasseres som del av en slik tendens, men jeg vil komme tilbake til det etter en nærmere gjennomgang av utstillingen.

### 1.3. En ny tendens i utstillingsdesign

I år 2000 åpnet det britiske Tate et nytt utstillingssted i den nedlagte Bankside Power Station, på Southwark ved Themsen i London. Idéen om å omforme en allerede eksisterende bygning var ikke ny museumssammenheng.<sup>64</sup> (Ill.10)

<sup>62</sup> En problematisering av institusjonskritikk og nyere kunsteriske strategier vil komme i kapittel 3, etter gjennomgangen av *M.U.S.E.U.M.* i kapittel 2.

<sup>63</sup> Dette problemet vil jeg selvfølgelig komme tilbake til i både kapittel 4 og sluttkapitlet, men jeg antyder det allerede her for å gi noe å tygge på i det følgende.

<sup>64</sup> Flere av de tidligste kunstmuseene var jo eksisterende bygg som ble omformet til museer. Det var gjerne fyrstenes samlinger av kunstsaker som ble til de første offentlige museene. Schloss Belvedere i Wien og Louvre i Paris er eksempler på palasser som på slutten av 1700-tallet var av de første fyrstelige residenser som ble omformet til museer. I nyere tid er det mange eksempler på gjenbruk av bygninger som museer. Musée d'Orsay i Paris (1986) er en ombygd jernbanestasjon fra 1900, MoMA hadde sine tidligste år i noen kontorlokaler på Manhattan, Nasjonalmuseets samtidskunstmuseum er situert i en eldre bankbygning i Oslo, Preus museum (1995) befinner seg i tidligere lagerlokaler for Den norske marinen i Horten, Sørlandets kunstmuseum har byens gamle katedralskole som sitt utgangspunkt, Bomuldsfabrikken i Arendal er en ombygd fabrikk som det ligger i navnet, det samme gjelder Hallen für Neue Kunst i Schaffhausen (1983/1984) som var en tidligere tekstilfabrikk. Tate Modern fremhever blant annet sistnevnte som inspirasjonskilde i Iwona Blazwick og Simon Wilson, red., *Tate Modern the handbook* (London: Tate Publishing, 2001), 17.

Det som imidlertid ble hevdet å være nyskapende var selve organiseringsprinsippet i galleriene som presenterer verker fra Tates samling. Tate Modern viser gjennom katalogen *Tate Modern the handbook*<sup>65</sup> at museet har reflektert over, og dermed også definerer seg vekk fra, "the story of modern art"<sup>66</sup> slik den har blitt institusjonalisert gjennom MoMA i New York og andre museer for moderne kunst. Bak de nye grepene ligger en erkjennelse av at

... nothing surrounding a work of art is neutral; that everything has an impact on the way we interpret what we see – from the way a collection is displayed, its narrative structure and physical rhythm, to the character and even the location of the building, the place where we, the visitors, find ourselves.<sup>67</sup>

Disse erkjennelsene har i følge Iwona Blazwick og Frances Morris utviklet seg som en respons på utfordringer til den kunsthistoriske kanon.<sup>68</sup> Utfordringene har ikke minst kommet fra kunstnerisk hold, også i rent institusjonskritisk øyemed. Ved siden av dette identifiserer museet seg med en bredere teoretisk dialog informert av "... semiology, Marxism, feminism, psychoanalysis, analytical philosophy and the politics of identity."<sup>69</sup> Denne oppramsingen viser at museet reflekterer over forskjellige teoretiske innfallsvinkler og at de ikke nødvendigvis har tatt et standpunkt om hva som er den beste innfallsvinkelen til å studere og utstille kunst. De viser også til at teoretiske debatter har manifestert seg i diverse temporære utstillinger i løpet av andre halvdel av 1900-tallet, utstillinger som har virket som en dynamisk motpart til den faste samlingsutstillingen. Videre forklarer de at utfordringene til det modernistiske paradigmet har vist seg gjennom undersøkelser av politikkens, samfunnets og geografiens sterke og komplekse påvirkninger på kunst. Noe som nettopp har blitt ignorert i den estetiserte, autonome, og tilsynelatende nøytrale utstillingskonvensjonen som etterhvert ble standarden ved MoMA.

I tråd med Jean-Francoise Lyotards formaning om å "wage a war on totality"<sup>70</sup> hevder museet at "[t]he challenge for Tate Modern has been to find ways of rehanging the collection, of

---

<sup>65</sup> Blazwick og Wilson, *Tate Modern the handbook*.

<sup>66</sup> "The story of modern art" er også tittel på en bok av Norbert Lynton fra 1980. Uttrykket er brukt her for å vise til at den tematiske vendingen på Tate Modern kan sees som et forsøk på å stå i opposisjon til de store og altomfattende fortellinger om kunsten. Det å fjerne seg fra de store fortellingene og i stedet fremme mange små alternative fortellinger blir av Jean-Francois Lyotard beskrevet som et sentralt poeng i den postmoderne vending. Han uttrykker det slik: "Simplifying to the extreme, I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives." Jean-Francois Lyotard "Introduction to The postmoderne condition" i *Art in theory: 1900-1990*, 998-1000, red. av Charles Harrison og Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), 999.

<sup>67</sup> Lars Nittve, "Director's foreword", i *Tate Modern the handbook*, 10-11, red. av Iwona Blazwick og Simon Wilson (London: Tate Publishing, 2001), 10.

<sup>68</sup> Iwona Blazwick og Frances Morris "Showing the twentieth century", i *Tate Modern the handbook*, 28-39, red. av Iwona Blazwick og Simon Wilson (London: Tate Publishing, 2001), 32-33.

<sup>69</sup> Blazwick og Morris "Showing the twentieth century", 33.

<sup>70</sup> Jean-Francois Lyotard "What is postmodernism?" i *Art in theory: 1900-1990*, 1008-1015, red. av Charles Harrison og Paul Wood (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), 1015.



expanding the possible meanings generated by and around the works of art within it – to replace one history with many stories.”<sup>71</sup>

### 1.3.1. Temarommene på Tate Modern

De mange fortellingene organiserte Tate Modern først i fire avdelinger: *Landscape-Matter-Environment*, *Still Life-Object-Real Life*, *History-Memory-Society* og *Nude-Action-Body*. (Ill.11) Kategoriene ble brukt som tematiske rammer for å ordne et stort materiale, men selve sammenstillingen av verkene varierte metodisk. Inndelingen ble gjort etter genreprinsippet, men kategoriene ble utvidet for at de skulle kunne reflektere hele 1900-tallets kunst.

I museets utstillingsbrosjyre fra 2002 kunne man lese at “[t]he themes links historic works with contemporary, and combine painting and sculpture with film, video and photography.” Rommene i utstillingen var alstå sammensatt etter forskjellige utstillingsteknikker. Det var undertemaer slik som *The perceiving body*, *Fantastic worlds* og *The 1960s and the new realism*. Noen rom var dedikert til en kunstner slik som *Sarah Lucas* og *William Scott*. I andre rom var noen få kunstere satt opp mot hverandre, for eksempel *Uta Barth & Rachel Whiteread* og *Richard Long & Claude Monet*. Det var også rom hvor kunstnere ble satt opp mot et tema: *Circle of influence: Herbert Reed* og *Piet Mondrian & De Stijl*.

Utstillingen hadde informative tekstpaneler på veggene som forklarte ideen bak sammensetningene.

I katalogen oppsummerer Blazwick og Morris fire kjernespoørsmål som stod bak utviklingen av utstillingen:

...is it possible to reconnect art with social and cultural history, to locate it in a wider context of ideas and circumstances? Can we demonstrate the material and conceptual processes behind the creation of art objects? Can we identify themes and tendencies that transcend movements and periods? Can we show continuities across time and practice?

Det Blazwick og Morris egentlig spør om her er om det faktisk er mulig å fortelle kunstens historier gjennom overordnede strukturer og innenfor museets vegger. Jeg skal ikke ta mål av meg og forsøke å svare på disse problemene nå. Det er *M.U.S.E.U.M* som er hovedutgangspunktet for min analyse, og disse spørsmålene vil følge meg igjennom hele oppgaven. De blir diskutert mer eksplisitt i avslutningskapittelet.

I mai 2006 åpnet Tate Modern en ny montering av samlingen. Dette er den andre monteringen siden museet åpnet i 2000. Museet har i likhet med den første monteringen valgt å ha med et element av dialog mellom nyere kunst og fortiden. Dette er gjort gjennom en sammensetning av to kunstneres arbeider i et introduksjonsrom for hver avdeling.

---

<sup>71</sup> Blazwick og Morris ”Showing the twentieth century”, 33.

Avdelingene er videre sentrert rundt hvert sitt tema: abstrakt ekspresjonisme, surrealisme, minimalisme og kubisme-futurisme-vorticisme. Temaene har titlene *Material gestures*, *Poetry and dream*, *Idea and object* og *States of flux* (i samme rekkefølge som temaene). Temaene skal fungere som sentrale punkter som andre utstillingsdeler settes opp mot for å vise hvordan kunstnere og retninger står i forhold til hverandre.<sup>72</sup> Selv om museet her opprettholder en sterk grad av tematisering, virker denne utstillingen å være sterkere tilknyttet en tradisjonell kunsthistorisk beskrivelse med utviklingsforløp og høydepunkter.

### 1.3.2. Nasjonalmuseets rullerende basisutstillinger

I Oslo har man ved siden av Astrup Fearnley Museets *M.U.S.E.U.M* og *Museum2* nå blitt introdusert for et tematisk prinsipp i remontering av samlingen i det nylig opprettede Nasjonalmuseet for kunst.<sup>73</sup>

I kjølevannet av utstillingene *Kunst I* og *Kunst II* har det vært holdt diverse debattmøter og samlinger hvor utstillingsgrepet har blitt kritisert og debattert.<sup>74</sup>

I et stort debattmøte om de nye basisutstillingene uttalte kunsthistorieprofessor Øyvind Storm Bjerke at det anvendte prinsipp faktisk ikke var nytt og at det snarere kunne betraktes som ”80-talls”.<sup>75</sup> Med dette mente han på den ene siden at idéen om den ahistoriske, tematiske innfalsvinkelen til kunsten kan sees igjen i postmoderne teorier på 80-tallet. Videre så viste han til at dette utstillingsprinsippet ble brukt mange steder, også tidligere enn 80-tallet.<sup>76</sup> Storm Bjerke hevdet at ingen av de tematiske utstillingene har hatt en vedvarende effekt i den forstand at de har forandret de grunnleggende presentasjonsmåtene ved museene. Det vil si at museer gjerne kan ha anvendt lignende utstillingsprinsipper i enkelte utstillinger, men at de ikke har vært formende for museenes utstillingsaktivitet som sådan. Montering av basisutstillingene ved både Tate Modern og Nasjonalmuseet for kunst skiller seg i så måte ut. Begge institusjonene har eksperimentert med basisutstillingene der kronologi og bestandighet har måttet dele plassen med tematisering og en lovnad om stadige rullinger og

---

<sup>72</sup> Jeg har ikke sett denne nymoteringen, men hentet informasjon fra den virtuelle guiden som finnes på museets nettsider: <http://www.tate.org.uk/modern/explore/>

<sup>73</sup> Utstillingene *Kunst I* og *Kunst II*

<sup>74</sup> Utstillingene var de første i en serie planlagte ”rullerende” basisutstillinger ved Nasjonalmuseet som var tenkt skiftet ut med jevne mellomrom. Utstillingene har vært mye omtalt i media. *Kunst I* åpnet 12.02.05 og stod til 03.12.06, *Kunst II* åpnet samtidig som *Kunst I* og skal stå til 15.04.07 jmf. museets nettsider: <http://www.nasjonalmuseet.no> (besøkt 04.04.2007)

<sup>75</sup> Debattmøtet ble arrangert av Kunsthistorisk forening og fant sted i Nasjonalgalleriet 14.04.2005, kl.18.00. Møtet må sees i kjølevannet av at nymoteringen har ført til massiv kritisk respons. Møtet skulle fungere som en slags oppsummering av debatten og klargjøring fra museets side. I panelet satt Øyvind Storm Bjerke, Tone Hansen, Dag Solhjell, Vibeke Petersen og Øystein Ustvedt. Jeg var til stede under debatten.

<sup>76</sup> Opplysningene ble bekreftet av Øyvind Storm Bjerke på telefon tirsdag 26.04.05. De videre henvisningene til Storm Bjerke i dette avsnittet er også hentet fra denne telefonsamtalen.

utskiftninger. Det ser dermed ut til at slike utstillingsprinsipper nå forsøkes anvendt som del av den grunnleggende strukturen og ikke kun ved spesielle anledninger.

### 1.3.3. En mulig tendens, men hva er konsekvensen?

Tate Modern og Nasjonalmuseet for kunst står imidlertid ikke alene som representanter for dette. Preus museum i Horten og Sørlandets kunstmuseum i Kristiansand har begge montert samlingene sine tematisk snarere enn kronologisk. Kanskje som en overraskelse for mange valgte også Museum of Modern Art i New York å foreta en tematisk montering av sin samling ved opptakten til år 2000 før de planlagte ombygginger og omstruktureringer av museets lokaler. Hele samlingen ble vist i en serie av tematiserte utstillinger fra høsten 1999 til våren 2001. Utstillingsserien fikk navnet *MoMA2000*. Serien var delt opp i tre store sykluser: *ModernStarts* (1880-1920), *Making Choices* (1920-1960) og *Open Ends* (1960-i dag). Utstillingene som ble vist var imidlertid ikke rene historiske sykluser, men ispedd verker fra andre perioder. Det ble også foretatt eksperimenter med forskjellige temaer og teknikker. Syklusen *ModernStarts* kan tjene som eksempel. Den var delt inn i de tre hovedtemaene *People, Places, Things* som igjen var delt opp i varierte undertemaer. For eksempel var utstillingen *Things* delt opp i temaene *Objects/Subjects, Exemplary objects, Michael Craig-Martin, Chairs, Tables/Objects, Words/Objects, Walls/Objects og Guitars*. (Ill.12) I tillegg til de tre hovedtemaene presenterte museet en parallell utstilling, *Making ModernStarts*, for å forklare hvordan og hvorfor valgene i utstillingene ble gjort.<sup>77</sup>

Centre Pompidou i Paris, foretok i 2005 en nymontering av samlingen som fikk tittelen *Big Bang*. Utstillingen hang fra 15.juni 2005 til 3.april 2006. Kunsten var plassert under temaene *Guerre, Sexe, Archaisme, Construction/Deconstruction, Destruction, Melancolie, Subversion og Reenchantment*. Det var første gang Centre Pompidou arrangerte samlingen etter temaer på tvers av kronologi og med diverse kunsteriske uttrykk stilt sammen.<sup>78</sup> (Ill.13)

Astrup Fearnley Museet har helt siden oppstarten valgt en profil der stadig nye utstillinger dominerer. Men nøytralitetsproblematikk og tydlige utstillingseksperimenter kom ikke før med *M.U.S.E.U.M* og *Museum 2*. Begge disse utstillingene tok utgangspunkt i

---

<sup>77</sup> Se utstillingskatalogene *Modern Starts* og *Making Choices* for en detaljert gjennomgang. John Elderfield, Peter Reed, Mary Chan og Maria del Carmen González, red., *Modern Starts: people, places, things* (New York: The Museum of Modern Art, 1999), Joanne Greenspun, red., *Making Choices: 1929, 1939, 1948, 1955* (New York: The Museum of Modern Art, 2000.)

<sup>78</sup> For mer opplysninger om utstillingen se museets nettsider: <http://www.centrepompidou.fr/home30ans/index.html>, eller utstillingskatalogen: *Big Bang: Destruction et creation dans l'art du 20e siècle* (Paris: Centre Pompidou, 2005). Jeg besøkte utstillingen i mars 2006, like før den ble tatt ned.

museets samling. Utstillingene var imidlertid ikke eksempler på basisutstillinger slik som hos Tate Modern og Nasjonalmuseet. Astrup Fearnley Museet har i utgangspunktet ingen basisutstilling i lokalene sine, borstett fra *Kiefferrommet* og en installasjon av Damien Hirst i *Skulpturgården*, men praktiserer hele tiden skiftende utstillinger.<sup>79</sup> *M.U.S.E.U.M* og *Museum2* forandret ikke på de grunnleggende prinsippene i Astrup Fearnley Museet, fordi de var kun del av en større masse av forskjellige temporære utstillinger. Men museet tok et viktig skritt med disse utstillingene, fordi det selv sto som avsender. Til forskjell fra en praksis der museet blir brukt som nøytral grunn, der eksperimentelle utstillinger regisseres av kunstnere eller innleide kuratorer, gjorde AF et forsøk på å selv problematisere den rammen som museet skaper rundt kunsten. Utstillingene kan slik sees som en slags mellomstasjon mellom “80-talls” utstillingene og Tate Moderns og Nasjonalmuseets rullerende, problematiserende basisutstillinger. De berører alle lignende temaer, men gjennomføringen og oppfølgingen er forskjellig. Det samme gjelder for samlingsutstillingene som MoMA arrangerte ved årtusenskiftet.

Museene har ikke stått alene om å rette blikket mot utstillingsrammen de siste årene. Det finnes nå egne kuratorutdannelser og museumsverden generelt har vært opptatt av å i større grad stille spørsmål ved og profesjonalisere sitt felt.<sup>80</sup> Det synes også å være et karakteristisk trekk at man har problematisert kunstutstillingen som medium på seminarer og kongresser flere steder. I år 2000 holdt AICA<sup>81</sup> sin årlige kongress i Tate Modern som nettopp da var nyåpnet. Kongressen fokuserte blant annet på kuratorvirksomhet, utstillingsdesign og utstillingskanon. Interessen for utstillingsrammen var også tema ved det internasjonale symposiumet *The Museum as Medium*<sup>82</sup> i Mexico og New York i 2002. Det

---

<sup>79</sup> *Kiefferrommet* inneholdt opprinnelig flere monumentale verker av Anslem Kiefer. I senere tid har museet brukt rommet til andre utstillinger. Damien Hirsts installasjon i *Skulpturgården* er verket *Mother and child divided* som viser en ku og en kalv som er delt på langs og plassert i fire formaldehyd-beholdere. Selv om disse installasjonene er faste fylles rommene med andre verker i tillegg i forbindelse med temporære utstillinger.

<sup>80</sup> Bare i Norge er det nylig opprettet to tilbud om kuratorutdanning: ved Kunsthøgskolen i Bergen i 2004 og Høgskolen i Telemark i 2006. Det er også verdt å nevne den norske museumsreformen som har sitt utspring fra abm-meldingen: *Stortingsmelding nr 22 (1999-2000)*. Reformen har som mål å styrke museene som faglige og profesjonelle arenaer som aktivt skal formidle kunnskap og opplevelse. For detaljer om reformen se *Stortingsmelding nr 22 (1999-2000)* og *St.meld. nr. 48 (2002-2003)* på <http://www.regjeringen.no> og nettsidene til ABM-utvikling: <http://www.abm-utvikling.no>

<sup>81</sup> AICA står for International Association of Art Critics som er en Non Governmental Organisation (NGO) under UNESCO. AICA ble stiftet i 1951. Se for øvrig organisasjonens nettside: <http://www.aica-int.org/>

<sup>82</sup> Symposiumet *The museum as medium. Dialogues on museum language and contemporary art* ble organisert av Pablo Helguera, Senior Education Program Manager ved Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Symposiumet ble holdt i Mexico City 27 april 2002 ved Aula Magna, Centro Multimedia: Centro Nacional de las Artes og i New York City 11 mai 2002 ved Solomon R Guggenheim Museum. Info er hentet fra: <http://universes-in-universe.de/america/mex/event/mus-med/e-program.htm> , 09.06.05, kl.14.30

samme gjaldt for Nordisk kunsthistorikerkongress i Århus<sup>83</sup> som ble arrangert av NORDIK i 2003.

Er vi nå vitne til en utvikling av utstillingsformer som kan stå på egne ben, som alternativ til den hvite kuben som ser ut til å ha dominert som den moderne kunstens arena så lenge? Det virke som om det allerede er mulig å konkludere med at museene som har valgt å ha et problematiserende perspektiv på samlingsutstillingene sine har tatt steget vekk fra de store fortellingene og løst nøytralitetsproblematikken. Kanskje er det ikke fullt så enkelt?

I det følgende kapittelet kommer en gjennomgang og problematisering av *M.U.S.E.U.M* i relasjon til disse spørsmålene.

## **2. M.U.S.E.U.M – gjenfortelling og problematisering**

Monteringen i *M.U.S.E.U.M* var, i følge utstillingens katalog, gjort etter forskjellige temaer for å poengtere at “[...] kunstverk er funksjonelle enheter som inneholder masse informasjon, en mengde tolkningsmuligheter, at de forandrer seg etter sitt naboskap og at kunst i dag er et enormt felles felt av mulige måter å gjøre det på.”<sup>84</sup> Thorkildsen, som skrev katalogen, forklarte bakgrunnen for tematiseringen senere i et intervju ved å ytre at utstillinger er allegorier hvor kunstverkene brukes til å lage fortellinger om kunsten.<sup>85</sup> Selv om det var museumsrammen som var tema, ble det understreket i katalogen at utstillingen ikke tok mål av seg å være en full granskning av museet. Temaet for utstillingen indikerer likevel en problematisering av museumsinstitusjonens avsenderposisjon.

### **2.1. Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst**

Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst er eid av Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup stiftelsen.<sup>86</sup> Samlingen til museet består av det som kjøpes av museet, gjennom stiftelsen, og det som kjøpes og deponeres i museet av Hans Rasmus Astrup privat.<sup>87</sup> Innkjøpene til museumssamlingen vil selvfølgelig være preget av bidragsyternes interesser i og kunnskap om kunst, men innkjøpene vil også mest sannsynlig være preget av at de skal være representative innenfor museets samling. Hans Rasmus Astrup kan som privat samler selvfølgelig forholde seg enda friere i sine kunstinvesteringer enn museet gjennom stiftelsen,

---

<sup>83</sup> På programmet var det satt opp 40 foredrag om temaet og nærmere 130 kunsthistorikere og museumsansatte fra Norge, Sverige, Danmark, Finland og Island var påmeldt. Jeg deltok på kongressen.

<sup>84</sup> Olsen, *Samtale med Åsmund Thorkildsen*, 10 (Appendix II)

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> Opplysninger om eierskap er hentet fra *Collection. Astrup Fearnley Museum of Modern Art. Oslo*, Katalog nr.24 (Oslo 1999 eller 2000), 6

men i følge H.J. Brun samarbeider den museumseide og den privateide delen slik at helheten og profilen i samlingen blir ivaretatt.<sup>87</sup>

Astrup Fearnley Museet er situert i et større næringsbygg som i tillegg til museumsdelen inneholder en stor kontoravdeling. Museet består av en 1.etasje, en 2. etasje og en underetasje. Fra innsiden er ikke næringslokalene synlige. 1. etasje ligger på inngangsnivå og består av en resepsjon/museumsbutikk, garderober, utstillingslokalet *Impulsen*, utstillingslokalet *Skulpturgården*, et trapperom og informasjonsrommet/utstillingsrommet *Slusen*. 2. etasje er reservert for museets administrative funksjoner. I underetasjen finner man hovedsalene, det lille utstillingsrommet *Kapellet* og *Kieferrommet*, som inneholder en permanent montering av Anslem Kiefer-verker. Utstillingslokalene utgjør til sammen 1.800 kvm. (Ill.14)

Museets inngangsparti er markert med en relativt slak trapp og to store dører som foldes ut når museet er åpent. (Ill.15) Denne, om enn ganske beskjedne markeringen, er med på å markere museet som en terskel til en annen verden enn utenfor. Dette er et virkemiddel som er i tråd med palassarkitekturen som var så karakteristisk for de tidligste museene. Museet har likevel et mye større slektskap med den moderne museumsarkitekturen som Museum of Modern Art er så kjent for, der inngangspartiet ligger på gatenivå lik byens butikker. En slik sammenstilling henspiller kanskje både på kunsten som noe opphøyd og eksklusivt på en gang.

I det siste har det blitt kjent at Astrup Fearnley Museet nå planlegger å bygge et nytt museum på Tjuvholmen i Oslo, og museet, med en tilhørende skulpturpark, skal tegnes av Renzo Piano som blant annet er kjent for å ha tegnet Centre Pompidou i Paris, sammen med Richard Rogers. Med et nytt veltilpasset museum virker museet dermed å ville ta et steg videre for å imøtekomme de stadige utfordringene fra samtidens kunstfelt.

Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst ble etablert som en stiftelse 22.mai 1989 og museet ble åpnet 9. oktober 1993.

## **2.2. M.U.S.E.U.M**

Problematisering av utstillingen: - diskusjonen utvides senere i kapittel 4(?) under diverse temaoverskrifter.Narrativ og språk

### **2.2.1. Montering og kurering**

---

<sup>87</sup>Rød Johannes, *Hans-Jakob Brun. Sjefskonservator ved Astrup Fearnley Museet i samtale med Johannes rød*, i Rød, Johannes (red.): *Tendens* ( Oslo. 2001) 74

<sup>88</sup>Ibid.,77

M.U.S.E.U.M hadde i realiteten to åpninger. Monteringen i *Impulsen* og *Skulpturgården* sto ferdig tidligere og fikk tittelen *Mens vi venter på "Museum"*.<sup>89</sup> Da katalogen ble skrevet var den første delen ferdigmontert og kunne refereres direkte til i teksten. Resten av utstillingen forelå ennå kun som en detaljert idéskisse. Hele utstillingen ble likevel presentert i katalogen. Nær sagt alle temaene som ble nevnt i katalogteksten var på en eller annen måte representert i utstillingen. Det eneste som ikke kom med var det rommet som skulle hete *Tequila Sunrise*. Der skulle kunstnerne Malcolm Morley, Asger Jorn, Jörg Immendorf og Bjarne Melgaard ha vært presentert. Det ble tatt forbehold om forandringer og plassmangel i katalogen og den gav således et bilde av kurering som en dynamisk prosess der resultatet ikke er helt forutbestemt. Hvor tydelig dette kom til uttrykk i utstillingen som helhet vil jeg komme tilbake til.

Den ferdige monteringen besto som nevnt av over hundre verker fra museets samling.<sup>90</sup> Av informasjonsmaterieell var det tilgjengelige billedlister<sup>91</sup> og en katalog for salg. Utstillingsrommene var nesten helt frie for tekst. Det var ingen informasjonslapper på veggen ved siden av de enkelte verker. Det var ingen overskrifter eller forklarende tekster på veggene i noen del av museet, bortsett fra innledningsteksten ved trappeavsatsen på inngangsnivå. Etter hva jeg har kunnet spore av opplysninger, så besto denne teksten antagelig kun av utstillingens tittel: *M.U.S.E.U.M.*<sup>92</sup>

Det var altså mulig å gå gjennom utstillingen og forholde seg til den rent visuelle monteringen, eller eventuelt bruke katalogen og billedlistene som et supplement.

På museets nettsider, og gjennom informasjonsbrosjyrer forklarte museet at tittelen ble valgt for å "...bevisstgjøre de forhold som kunst alltid blir opplevet under..." fordi "...[m]an ser anderledes på bilder når de inngår i en museumssamling enn når de stilles ut nylagede i et privatgalleri, henger i private hjem eller bestilles som utsmykning."<sup>93</sup> Museet satte seg fore å

---

<sup>89</sup> se. billedliste i appendix

<sup>90</sup> Museet har selv valgt å nummerere 105 elementer i utstillingen. Innenfor disse 105 elementene er Serge Poliakoffs 5 malerier gitt ett nummer, Matthew Barneys serie på 7 foto med tittelen *A Dance for the Queens Menagerie* har 5 nummer på billedlisten med bakgrunn i hvordan de er montert, Leonard Richards 16 malerier med tittelen *16 bilder om fortidens gåte* er gitt ett nummer og Odd Nerdrums *Mordet på Andreas Baader* er ved en feiltagelse nevnt to ganger. (Maleriet var plassert i museets hoveddel, men er også nevnt på *Impulsens* billedliste, noe som ikke stemmer i forhold til monteringen.)

<sup>91</sup> Billedlistene er gjengitt i appendix 1

<sup>92</sup> Åsmund Thorkildsen kommenterer innledningsteksten i: Olsen, Linda S. *Samtale med Åsmund Thorkildsen 15.05.02*, s.V, (Upublisert)( Se Appendix.), men opplyser også der at han ikke husker om det var skrevet mer på veggen enn tittelen. Daværende sjefskonservator ved museet, Hans Jacob Brun, mente at det var lite sannsynlig at det fantes en slik tekst ettersom det ikke finnes noen registreringer som vitner om det. Jeg snakket med ham på telefon den 21.08.02. Ingen av de han hadde konfronterte med saken, mellom min første samtale med ham den 19.08.02 og den andre samtalen den 21.08.02, kunne huske en slik tekst. Selv kan jeg heller ikke huske om det stod skrevet mer på veggen enn utstillingens tittel.

<sup>93</sup> Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, "Museum: verk fra Astrup Fearnley samlingen" i *Tidligere utstillinger*. ( Astrup Fearnley Museet for Moderne kunst [http://www.af-moma.no/?exhibition\\_id=79](http://www.af-moma.no/?exhibition_id=79) oppsøkt 29.03.2007)

vise dette gjennom å se nærmere på hvordan sammenstillinger kan føre til at man ser på kunstverk med nye øyne.

Gjennomgangen av utstillingen som følger under vil bli gjort med utgangspunkt i en betrakterposisjon som hadde denne grunnleggende informasjonen om utstillingen til rådighet.

### 2.2.2. Gangen i utstillingen<sup>94</sup>

Beskrivelsen og problematiseringen av rommene blir gjort med blikk på de narrative strukturer. Jeg bruker her begrepet narrativ slik Mieke Bal definerer det i *Double exposures*.<sup>95</sup> Narrativet har i følge henne to overlappende, men ikke identiske funksjoner. Det ene er selve gangen i utstillingen. Det vil si hvordan verkene er bundet sammen i vandringsmodeller. Det andre er narrativet som en funksjon som er med på å fylle rommet mellom verkene og argumentene om dem. Det vil si den strukturen som binder verkets tilstedeværelse her og nå med en fortid om verket. . Narrativet er altså ”... an account of a sequence of events, made up or not, presented from a particular perspective and suggesting that the reader endorse that perspective.”<sup>96</sup>

Narrativer er vel i utgangspunktet ikke noe man går og tenker over. Deres funksjon er jo nettopp å bygge opp under sannhetspåstander. Men ettersom utstillingen her tok mål av seg å vise frem hva som skjer når forskjellige narrativer brukes, burde dette være et svært tydelig element i utstillingen

Ut i fra utstillingens tema ville det være naturlig for en betrakter, i alle fall ideelt sett, å reflektere over plasseringen av verkene gjennom hele utstillingen. Men det forutsatte selvfølgelig at museet selv fulgte opp temaet.

Jeg skal her gå nærmere inn på hva museet tenkte seg at betrakteren skulle kunne se og oppleve gjennom vandringen. Katalogen blir brukt som hovedkilde i denne sammenhengen.

Overskriftene som følger er tatt direkte fra utstillingens katalog.

#### *ROM MED UTSIKT (ROOMS WITH A VIEW)*

I katalogen begynner dette kapittelet med en introduksjon av utstillingens tema. Jamfør sitatet i innledningen til kapittel 2 i denne oppgaven, var hensikten med utstillingen å vise at kunstverk er komplekse, og at tolkningen av verkene avhenger av hvilken situasjon de

---

<sup>94</sup> Beskrivelsene av rommene er delevis basert på egen vandring, delevis på katalogteksten og delevis på bilder fra utstillingen. Alle titelene er hentet fra katalogen.

<sup>95</sup> Bal, *Double exposures*, 4-5

<sup>96</sup> Ibid., 136



plasseres i. Som formidlingsstrategi forklarer Thorkildsen at alle rommene skulle ordnes etter forskjellige temaer. De temaene han nevner i katalogen er kunsthistoriske forbindelser, parallelle fenomener i verkenes innhold – for eksempel vennskap, og visuelle paralleller utover kunsternes påvirkningsfelt. I tillegg nevner han at verk fra samme kunster kan dukke i flere rom og således opptre under flere tema.

I følge katalogen er det tre introduksjonspunkter i museets romstruktur. Hovedrommet for introduksjon er gallerirommet på trappeavsatsen i 1. etasje. Bunnen av trappen i underetasjen og inngangen til gallerirommet *Impulsen* blir også karakterisert som bevisst utnyttede introduksjonspunkter av Thorkildsen.<sup>97</sup>

På trappeavsatsen i 1. etasje var det plassert 3 bilder og tittelen *M.U.S.E.U.M*<sup>98</sup> På hver sin side av trappen hang bildene *Brooke Shields (Spiritual America)* av Richard Prince (Ill.16) og *Selvportrett i gylden kjortel* av Odd Nerdrum (Ill.17). Lengst inn i rommet på høyre side, rett overfor inngangen til *Slusen*<sup>99</sup> hang *Gotscho at the kitchen table* av Nan Goldin. (Ill. 18)

Thorkildsen skriver kun om monteringen av Richard Prince og Odd Nerdrums bilder i katalogen. Om Princes bilde skriver han at en mulig tolkning er den amerikanske kulturens forhold til seksualitet, forstått som at det i USA er greit at barn etterligner de voksnes flørtende, seksualiserte adferd så lenge de voksnes seksualitet ikke er direkte representert. I Nerdrums bilde er den voksne seksualiteten visuelt til stede gjennom den erigerte penis, men Thorkildsen mener at det ikke er mulig å skape en lummer forbindelse mellom de to bildene fordi

...Nerdrums fallos er sjenert og rar og går vel heller i retning av potensens metaforiske sammenheng med den mannlige malers begjær etter å forme skjønne bilder av kroppene, og mannskampen mot en av de store menn i malerkunsten, som selveste Rembrandt van Rijn.<sup>100</sup>

*Brooke Shields (Spiritual America)* handler altså i følge Thorkildsens tolkning om den amerikanske dobbeltmoral med hensyn til barn og seksualitet. Samtidig forklares bildet som uttrykk for appropriasjon som kunsterisk strategi. Selve motivet er appropriert fra en kommersiell fotograf og deler av tittelen, *Spiritual America*, er tatt fra Alfred Stieglitzs bilde av en vallak (kastret hingst) fra 1910.

*Selvportrett i gylden kjortel* forklares i katalogen som en metafor på det klassiske forhold til menneskekroppen. Samtidig presenteres det som en metafor for kunstneren som kjemper for å overgå sitt forbilde, Rembrandt van Rijn.

---

<sup>97</sup> *Museum 2000, 10-11*

<sup>98</sup> Jamfør opplysningene som er kommentert i note 93.

<sup>99</sup> *Slusen* blir vanligvis brukt som informasjonsrom, men var i denne utstillingen brukt som galleri.

<sup>100</sup> *Museum 2000, 12*

Thorkildsen lager således en fortelling der Nerdrums og Princes verker kan sees som to ytterpunkter i samtidskunsten, både når det gjelder forholdet til kunstneriske forbilder og den nakne menneskekropp.

Det virker mindre sannsynlig at en betrakter skulle kunne lese det samme ut av monteringen uten å ha med katalogen som informasjon. Ikke engang ut i fra billedlisten var det mulig å få vite at Richard Princes bilde er en appropriasjon på to nivåer.

Nan Goldins bilde er ikke nevnt i katalogen, så det tekstlige kunne ikke hjelpe betrakteren med å plassere dette bildet i relasjon til de andre. Dersom man leste Thorkildsens tekst kunne det være en tanke å se også dette bilde under samme tematikk. Bildet viser ikke en naken person i en posørsituasjon slik som de andre, men mannens kropp er likevel svært fremtredende. Overkroppen er muskuløs og vi ser mye av huden hans ettersom han har på seg en singelet. Et slikt utseende vitner om et sterkt fokus på kropp. For de som kjenner Nan Goldins bilder ville assosiasjonen mellom kropp, homsemiljøet, og alle de gleder og sorger det inneholder, være en mulighet. I relasjon til Thorkildsens forklaring av de to andre bildene kunne det da være mulig å se bildet som et uttrykk for, eller en kommentar til homsemiljøets forhold til kroppen som svært seksualisert, til og med i en hverdagssammenheng med klærne på. Eventuelt kunne bildet tolkes som en kommentar til folks fordommer rundt forholdet kropp og homoseksualitet hvor man blir minnet på at det seksualiserte blikket er noe vi skaper selv. Mannen på bildet har riktignok en fremtredende kropp, men det som kanskje er det mest fremtredende i bildet er tristheten i ansiktsuttrykket. For de som kjenner bildene til Nan Goldin veldig godt ville kanskje assosiasjonen heller gått til de andre bildene i den serien som fotografiet tilhører. En serie bilder som forteller historien om Gotscho som mister sin kjæreste Gilles i sykdom – mest sannsynlig HIV-relatert. Alle tre bildene kunne i en slik sammenheng vise hver sitt tema omkring menneskers seksualitet. Men for de som ikke kjenner til Nan Goldins fotografier er det kanskje mindre sannsynlig at slike assosiasjoner ville funnet sted.

Det andre sammenligningspunktet som Thorkildsen fremhevet i Princes og Nerdrums bilder var det kunstneriske forbilde. I dette tilfellet simulerer bildet en venne- eller familiesammenheng, det vil si at hverdagslige knipsebilder er en nærliggende referanse.

Den tolkningen som Thorkildsen presenterer er faglig sett tung og nærmest umulig å foreta uten masse bakgrunnsinformasjon. Informasjonen er til stede i katalogen, men uten den måtte monteringen kunne oppleves på mange andre måter.

Prince og Nerdrums bilde var plassert overfor hverandre med trappen i mellom som et skille. Bildene kunne derfor spilles mot hverandre ved at betrakteren hele tiden hadde det andre

bildet i ryggen når han/hun fokuserte på ett av dem. Å se bildene som kontraster var et mulig narrativ ettersom de var satt opp mot hverandre og representerer mange binære opposisjoner. Eksempler på binære opposisjoner i denne sammenhengen kan være barn/voksen, hannkjønn/hunkjønn, gjenstand for andres blikk/blotte seg selv, barn i en seksualisert situasjon/voksen seksualitet, fotografi/maleri, lite bilde/stort bilde, portrett/selvportrett.

Nan Goldins bilde passer ikke inn i en slik binær opposisjon fordi det kan ikke i sin helhet plasseres verken på den ene eller den andre siden. Bildet undergraver derfor et slikt narrativ.

Torkildsen foreslår forskjellige innfallsvinkler til den nakne kropp som et narrativ til de andre bildene, men dette synes å være mindre tydelig når Nan Goldins bilde regnes med. Forskjellige kunstneriske forbilder er imidlertid et narrativ som det er lettere å oppfatte, men ikke i den utstrekning som Thorkildsen nevner hvis betrakteren ikke leser katalogen.

Et narrativ som han ikke nevner, men som er en kanskje mer slående lesning, dersom teksten ikke brukes, er monteringen som en fortelling om hvordan kunstnerne på hver sin måte viser et menneske i en sårbar eller utsatt posisjon. I alle tre bildene er det noe som er blottet – en ung pike står blottet som et seksualisert objekt, Nerdrum blottet sin erigerte penis, om enn i metaforisk forstand og i Goldins bilde er en manns følelser blottet. Et annet nærliggende narrativ kunne være å sammenstille disse tre totalt forskjellige bildene for å fremheve hvordan de på hvert sitt vis forholder seg til mennesket som subjekt eller objekt, og hva slags innvirkninger det har på tolkningsmulighetene. Nerdrums bilde er et klart selvportrett, men i en så autrent situasjon at man nærmest blir tvunget til å lese det som en metafor. I Princes bilde er jenta klart objektifisert fordi hun poserer i en posisjon som ikke er naturlig for en liten jente. Mannen i Goldins bilde er forografert i en hverdagslig situasjon ved kjøkkenbordet. Både hverdagssituasjonen, det direkte blikket og det at han ikke forsøker å skjule følelsene sine gir bildet et intimt preg der fotografen lar oss møte en person.

Med katalogteksten til hjelp virker narrative i dette introduksjonsrommet nokså uklare, i alle fall hvis Goldins bilde regnes med. Men uansett så var det ett narrativ som var dominerende i dette rommet, men som kanskje ikke var så lett å legge merke til og som heller ikke var nevnt i katalogen. Monteringen var nemlig svært luftig, et grep som gir mye oppmerksomhet til få verker. Selve plasseringen gjorde det mulig å se bildene helt isolert fra hverandre, en slags ekstrem utgave av det autonome fokuset som Barr praktiserte ved MoMA. Konsekvensen kunne være at den luftige monteringen undergravde andre mulige fortellinger. Det var selvfølgelig en mulighet at betrakteren tenkte seg den luftige monteringen som en problematisering av museets konvensjoner for montering, der enkeltverket står i fokus (selv om dette ikke var intendert). Men ettersom fokuset på

enkeltverket er en så inarbeidet konvensjon er det hele tiden en fare for at et slikt poeng ville være usynlig uten en forklarende tekst.

I introduksjonen til *Impulsen* var det plassert to bilder ved siden av hverandre på en lettvegg: *Selfportrait* av Annika von Hauswolff (Ill. 19) og *Mursten* av Odd Nerdrum (Ill.20).

I katalogen kommenteres denne monteringen som en synliggjøring av spennet i internasjonal samtidskunst. Nerdrums maleri presenteres som tradisjonalistisk, kjennetegnet av harmoni og en indre ro, uanfektet av verden utenfor. Von Hauswolffs fotografi beskrives som ustabilt og underlig.

Til forskjell fra den forrige monteringen har dette punktet fått en relativt smal beskrivelse i katalogen. Beskrivelsen plasserte imidlertid bildene ganske konkret i opposisjon til hverandre, ikke som et eksperiment, men som en iboende sannhet

Narrativer følger ofte skjulte konvensjoner. Binære tanker er et typisk eksempel. Ettersom de binære opposisjoner står så sterkt i vår kultur blir de fort styrende i en montering der to objekter settes opp mot hverandre. Det kan selvfølgelig føre til interessante lesninger, men det kan også låse en lesning. I dette tilfellet var harmoni versus ustabilitet særlig poengtert.

Thorkildsen presenterer de to bildene som ytterpunkter i samtidskunsten. Tidligere i kapittelet problematiserte han det at kunstverk "...har en mengde tolkningsmuligheter, [og] at de forandrer seg etter sitt nabolik..."<sup>101</sup> Det er litt underlig at han da rett i etterkant er så bombastisk i beskrivelsen av disse verkene. Ut i fra katalogens beskrivelse virker monteringen av Nerdrums og von Hauswolffs bilder snarere som en sannhetspåstand enn et eksempel på et visuelt interessant møte som fremmer visse tolkningsmuligheter.

I en vandring, uten katalogen som hjelpemiddel, men med utstillingens tema i bakhodet, var det faktisk mulig for betrakteren å se denne monteringen som både en fortelling om museet som reggisør og om samtidskunsten som et variert felt. I katalogen skjules derimot regien bak beskrivelsen av en slags sann innfallsvinkel til bildene.

#### *CROSS CURRENTS – KORS OG KRYSS, FORMALISMENS ROLLE I MODERNE KUNST*

Det tredje introduksjonspunktet i utstillingen, rommet i bunnen av trappen, blir nevnt under overskriften *Rom med utsikt (Rooms with a view)* i katalogen. Beskrivelsen av monteringen blir likevel skilt ut med en egen overskrift på side 12, jamfør tittelen på avsnittet her.

---

<sup>101</sup> *Museum 2000*, 10

Beskrivelsen strekker seg over nærmere fire A4-sider i katalogen og må derfor kunne karakteriseres som relativt tung.

Rommet leder videre til de andre gallerirommene i underetasjen og det er mulig å gå i mange retninger. Således kan det betraktes som et introduksjonsrom. Thorkildsen går imidlertid ikke nærmere inn på dette i katalogen, men går straks inn i beskrivelsen av rommets tema. Tematisk sett virker det ikke å skille seg ut som en introduksjon, men er snarere ett av flere temaer i utstillingen. Hvorfor det da er presentert som et sted som utnyttes som introduksjonspunkt er uvisst.

Innledningen i dette kapittelet i katalogen forteller greit om monterings tema. Alle verkene i rommet blir relatert til kunstners bruk av det vertikale, horisontale og diagonale. Dette blir igjen forklart på som forsøk på å formidle en harmonisk forståelse av verden utifra abstrakte koder. Weidemann, Poliakoff, Lüpertz, Jens Johannesen og Odd Nerdrum bli fremhevet som representanter for dette, mens Gobers og Hirsts verker blir betegnet som brudd. Så langt virker den narrative strukturen å være kanskje klar og det vil være naturlig å innledningsvis se etter verkenes bruk av, eller brudd med abstrakt harmoni, selv om de er svært forskjellige i form og teknikk. (III.21), (III.22) Når det gjelder bakgrunnen for valget av et slikt narrativ blir dette forsøkt begrunnet de neste tre sidene i katalogen. Dessverre er språket og innholdet så vanskelig tilgjengelig at få ville kunne følge teksten i kombinasjon med vandringen. Et utdrag kan tjene som eksempel:

Disse kunstnerne har liten direkte kunsthistorisk forbindelse, men de er alle sprogbrukere [sic!] av de grunnleggende matriser innen maleriet, de deler i svært stor grad kunstens begrep og formale mål, nemlig transcendent visuell harmoni. Det er dette begrepet Gøber på sin måte og Hirst på en annen måte, bryter. Gøber gjør dette umulig å transcendere ved å lage et absurd objekt, nemlig en ufunksjonell vask. Siden kraner og sluk representerer naturlovene, ville vannet her nødvendigvis rent utenfor vasken, og dette ville skjedd nettopp p.g.a. at kunstneren har formet vasken som et Andreaskors [sic!], som ellers skulle garantere likevekt, og dermed skulle alt vært i orden. Men som Hal Foster (i artikkelen "The Crux of Minimalism") sier om Michael Fried og Clement Greenberg i deres møte med minimalismens bokstavelighet: de lukter den samme stinkende rotta, og dens navn er Marcel Duchamp. Den lukten kjenner også Gøber, men han vet hva konstruktivt, overraskende og interessant han skal gjøre med den.<sup>102</sup>

I den første setningen blir leseren presentert for uttrykket transcendent visuell harmoni. I seg selv er det et ganske innholdsmettet og abstrakt uttrykk som man gjerne må bruke litt tid på å plassere. Beskrivelsen av Gobers verk virker i først øyekast å være grei, men det er viktig å holde tunga rett i munnen for å plassere innholdet. Når så både den transcendente visuelle harmoni og Gobers verk settes i kontrast til Marcel Duchamp begynner det å bli virkelig vanskelig å følge med. Utdraget er så abstrakt, innholdsmettet og fullt av kunstinterne

---

<sup>102</sup> Olsen, *Samtale med Åsmund Thorkildsen*, 12-13

referanser at en betrakter for det første ville måtte ta seg god tid i lesningen og for det andre bør man kjenne til de kunsthistoriske referansene som nevnes.

Til forskjell fra et maleri hvis innhold søkes i noe maleriet peker på, utenfor seg selv, har Marcel Duchamps ready made, og senere minimalismen objekter, en bokstavelig karakter. Til sammenligning er Gobers vask verken rent bokstavlig eller rent transcendent. Verket er ikke et spesifikt objekt, som i minimalismen, fordi det refererer til et kjent objekt. Verket er heller ikke et ready made fordi det ikke er en allerede eksisterende fungerende vask. Men verket makter heller ikke å peke på et innhold totalt utover seg selv fordi det har for store likheter med et funksjonelt objekt, samtidig som det ikke oppfyller funksjonen til dette objektet. Verket virker å befinne seg et sted mellom ready made, spesifikt objekt og transcendent mening hvis man plasserer det i forhold til de referansene som Thorkildsen nevner.

Å ramse opp navn og begreper uten nærmere forklaring virker nok mer forvirrende enn forklarende med et så tungt meningsinnhold. Selv om Marcel Duchamp nok er ganske godt kjent blant mange er det sannsynligvis forbeholdt de spesielt interesserte å vite hva Michael Fried, Clement Greenberg og Robert Gober mener om "stanken" fra ham, som Thorkildsen sier.

Hvis ikke betrakteren allerede falt av lasset i beskrivelsen av Gobers verk kunne han/hun lese videre om monteringen av Damian Hirsts sirkulære maleri *Beautiful, amore, gasp, eyes going into the top of the head and fluttering painting* og Serge Poliakoffs sju abstrakte malerier, i relasjon til Michael Frieds påstand om "presence". Beskrivelsen kunne i tillegg være en hjelp til å dykke dypere inn i det forrige avsnittet om Robert Gober, men dette er også faglig tungt stoff. Michael Frieds tese handler om forskjellen mellom verker som teatraliske objekter (eksemplifisert gjennom minimalismen), avhengige av rommet og betrakteren, og verker som har en egen tilstedeværelse, som ikke kan rokkes av ytre forhold. Forskjellen, mener han ligger i det at det teatraliske objektet forholder seg til tid og sted mens kunstverket, som han sidestiller med modernistisk maleri og skulptur, gir en opplevelse som verken er tid- eller stedsbestemt. Selv uttrykker han det slik: "I want to claim that it is by virtue of their presentness and instantaneousness that modernist painting and sculpture defeat theatre".<sup>103</sup> Det Fried egentlig forsvarer og som synes å stå på spill er kunsten som en egen sfære, forskjellig fra andre sfærer. Han hevder nemlig at dersom kunsten blir teatralisk vil verkene kun være objekter i verden på lik linje med andre objekter.

---

<sup>103</sup> Art and objecthood, 832

Poliakoff er en maler hvis verker er gjenstand for nettopp en slik modernistisk oppfattelse som Fried forfekter der verkene er totale og fullstendige, og riktignok kan peke på en slags transcendent verden utenfor seg selv, men som er totalt uavhengig av tid og sted. Thorkildsen hevder å sette Frieds tese på prøve med Poliakoff-monteringen fordi Fried mener at "...at every moment the work itself is wholly manifest."<sup>104</sup> Verkene skal derfor ikke kunne påvirkes av plasseringen. Selv fremsetter ikke Thorkildsen noen konklusjon, men ytrer at han har "en mistanke om at akkurat disse bildene tåler denne monteringsformen."<sup>105</sup>

Fried hevder i artikkelen *Art and objecthood* at bakgrunnen for minimalismens teatraliske karakter er objektenes bokstavelighet. Bokstaveligheten er således grunnen til at objektene ikke kan formidle et egenholdt totalt og uforanderlig innhold, eller transcendere som Thorkildsen kaller det. Thorkildsen mener å vise at verkene til både Guber og Hirst motvirker transcendenten uten samtidig å være bokstavelige. Hos Hirst går dette ut på at bildet har en empirisk kvalitet samtidig som uttrykket er abstrakt.<sup>106</sup> Fried mener at for at et maleri ikke skal ende opp som et bokstavlig objekt må maleriets billedlige form klare å overgå maleriets bokstavelige form. Dersom det er den bokstavelige formen som rår fungerer ikke bildet som maleri, men har endt opp som et objekt.<sup>107</sup> I Hirsts maleri er det ikke nødvendigvis maleriets bokstavelige form som rår. I følge Thorkildsen er det produksjonsteknikken som gjør at bildet henger fast i empirien. Hvis man sammenligner med Gubers verk så er heller ikke Hirsts maleri et spesifikt objekt, fordi det refererer til sentrifugalmaleriene man kan lage på tivoli. Men verket er heller ikke et tivolimaleri fordi det er spesiallaget. Samtidig makter ikke verket å åpne opp for en transcendent lesning fordi det har så store likheter med tivolimaleriet og en av likhetene er at det på grunn av tilblivelsesprosessen ikke finnes noe opp og ned på bildet. Ut ifra et slikt perspektiv skulle sammenstillingen av Poliakoff-maleriene og Hirsts maleri vise at Poliakoffs billedrom overgår alt annet rundt seg og dermed er uanfektet av monteringen, mens man kanskje aldri kan få noen fullverdig lesning av Hirsts maleri fordi "[d]enne absolutte mangel på opp-ned referanse er så sterkt tilstede i bildets logikk og tilblivelse at det er problematisk å montere det fiksert på veggen."<sup>108</sup> Thorkildsen forsøkte å etterfølge denne logikken ved å montere bildet på en aksel, slik at det kunne snurres og dermed hele tiden skifte posisjon. Bildet måtte imidlertid snurres manuelt, så dersom man

---

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> *Museum 2000*, 15

<sup>106</sup> Ibid., 13

<sup>107</sup> Fried, *Shape as form* AiT, 778

<sup>108</sup> *Museum 2000*

ikke var klar over denne funksjonen, var det ikke sikkert at man fikk oppleve det i utstillingen.

Det er lite sannsynlig at dette kapittelet i katalogen har fungert som en guide til det tilhørende rommet. Innholdet er vanskelig tilgjengelig for de som ikke er helt inneforstått med alle referansene som nevnes. Teksten er også i lengste laget. Det kan også betraktes som tungvint at det var nødvendig å bruke den separate billedlisten for å finne frem til de verkene som ble kommentert.

Dersom betrakteren leste kun innledningen i kapittelet ville lesningen av bildene kunne fortone seg ganske så overfladisk. Resultatet kunne bli en vandring hvor man søkte etter kors og kryss som virkemiddel i verkene. Det er jo i og for seg et interessant poeng, men en slik strukturell lesning handler om å feste noe i et mønster, som lett blir dominerende. Teksten i katalogen går utover et slikt strengt mønster hvis man leser videre, men den er som sagt svært tungt tilgjengelig. Det er nettopp de to eksemplene med Hirst og Gober som er hovedelementene i Thorkildsens fortelling, men det virker usannsynlig at problematiseringen han foretar i katalogen skulle være lett å legge merke til uten å lese hele teksten. Det krever i allefall en stor porsjon bakgrunnskunnskap.

I en vandring uten katalog synes det mindre sannsynlig å kunne oppfatte det valgte narrativet i det hele tatt.<sup>109</sup> Det første man møtte ved bunnen av trappa var Damian Hirst bilde, montert høyt på fondveggen. Til venstre var de syv Poliakoffmaleriene montert i en bue. Til høyre hang et fotografiet *Mom and dad are making out* av Annika von Hausswolff<sup>110</sup>, ved siden av *Epletreet og regnbuen* av Jacob Weidemann. Litt tilbake mot trappen på høyre side hadde bildet *The big heat* av Matthew Ritchie<sup>111</sup> fått en helt egen vegg. Bak trappen var Odd Nerdrums *Mordet på Andreas Baader* plassert på fondveggen, mens Jens Johannessens *Vår* hang på sideveggen til venstre og Robert Gobers *Split-up conflicted sink* på veggen til høyre.

Både Damien Hirsts sirkulære og fargesterke bilde og monteringen av Poliakoff-bildene i en bue var sterke blikkfang. Sirkulære malerier er en sjeldenhet og det samme kan vel sies om ”saltomortalen” med Poliakoff, som Thorkildsen kaller den. Satt sammen på denne måten virker de å understreke en uformell stemning hos hverandre. Monteringen av Poliakoff-maleriene ser nærmest ut til å etterligne formen på Damien Hirsts runde maleri.

---

<sup>109</sup> Blant annet fordi kors og kryss er så vanlig som billedbyggende element at man lett kan ta det for gitt som en grunnleggende base og ikke tenke bevisst på det.

<sup>110</sup> Jeg har dessverre ikke en god nok reproduksjon av dette bildet. Det kan likevel nevnes at de to kroppene i fotografiet danner et tydelig andreakors.

<sup>111</sup> Beskrivelse



Mange ville nok ha en tendens til å undre seg over den bueformede monteringen fordi den strider imot alle normer og regler for montering av slike bilder. Kanskje ville færre ha reagert på at bildet til Hirst var montert relativt høyt på veggen fordi det kan knapt sies å eksistere noen norm for hvordan dette bildet skal vises. Et nærliggende narrativ kunne kanskje være det uformelle satt opp mot det formelle. Hirsts runde bilde har sterke, klare farger og man ser klare spor etter malingens bevegelse på flaten. Bildet er svært så likt slike snurrebilder man får laget på tivoli og er jo også laget med en lignende teknikk. Bildet skiller seg så mye fra normen for maleri at det muligens unngår den formelle stemningen som gjerne hviler over et innrammet maleri som henger i "riktig" høyde på veggen. Teknikken er også svært uformell fordi den fremhever det tilfeldige og nærmest utelukker kunstneren som bildebygger. Poliakovs bilder er i utgangspunktet svært forskjellige fra dette. De har en tradisjonell form og innramming. Fargene er velbalanserte, avstemte. Strukturen i bildene er også nøye balansert. Det uformelle i denne sammenhengen synes derfor kun å komme fra monteringen. Når man går videre til Hauswollfs bilde så er det uformelle over mot det nesten litt latterlige en assosiasjon som dukker opp. Weidemans bilde som var plassert til høyre for Hauswollfs fotografi er en eksplosjon av farger og penselstrøk. Weidemanns bilde har et improvisatorisk, gesturalt uttrykk som nettopp kjennetegner den uformelle malemåten. Men dette er en uformalitet som ligger i teknikken og ikke nødvendigvis i motivet slik som hos Hauswollff. Bildet til Matthew Ritchie virker på sin side å være uformelt i både teknikk og innhold slik så mye av popkunsten var det. Bruken av lokalfarger og klare adskilte fargeflater er et karakteristisk trekk ved populærkulturen og det fabulerende motivet minner mye om tegneseriens verden. Men å plassere det i ensom majestet slik det var gjort her henter frem en formell stemning som kommer fra kunstmuseet som institusjon som fremhever det enkelte verk.

Å oppfatte monteringen på baksiden av trappen som en del av hele trapperommets tema er ikke så selvfølgelig. For mange kan det ha vært nærliggende å trekke inn i de andre galleriene og følge "venstrekjøringen" som så mange gjør. Å gjenkjenne et narrativ bak monteringen av de tre verkene virker å være vanskelig uten katalogen til hjelp, hvis man da ikke gjenkjenner bruken av andreskors i alle tre arbeidene, eller gjenkjenner likheter i fargebruk, eller rett og slett ser de som tre kontrasterende kunstuttrykk. I Nerdrums og Gobers verker er andreskorset ganske tydelig bestemmende for verkenes struktur. I Johannesens bilde dukker korset opp her og der i de kryssende kroppsdeler, men er ikke like påtagelig i helheten. Når det gjelder koloritten synes det å være en samstemthet mellom Johannesens og Nerdrums bilde der

elementer av rødt, blått og grønt i kjølige toner, er satt sammen med nyanser av svart og hvitt. Gobers verk er skinnende hvitt ved siden av og har en kjølighet lik nabobildene.

Et annet nærliggende narrativ for hele rommet er igjen kontraster, slik som i de to forrige monteringen. Gjennom hele rommet er alle verkene montert i nærhet til andre kontrasterende verker. Hausswolff og Weidemanns bilder kan stå som eksempel i dette henseende. Fotografi/maleri, lite/stort, figurativt/abstrakt, lite farger/fargeeksplosjon er eksempler på kontraster i tillegg til det at bildene innholdsmessig synes å være langt fra hverandre. Hausswolffs bilde viser som tidligere nevnt en absurd situasjon, mens Weidemanns bilde har en fargebruk og en penselføring som uttrykker glede, liv og energi.

Monteringen ved trappens front har nok uavhengig av teksten kunnet satt i gang en hel rekke tanker hos betrakterene. Poliakoff-monteringen er så forskjellig fra tradisjonell bildehenging at den er nærmest umulig å ikke legge merke til som et argument. Men hva argumentet er, er vanskelig å oppfatte uten teksten, og med bare de andre verkene til hjelp. Det er faktisk også mulig at, ettersom Poliakoff-monteringen var så autrert, kunne den ha blitt oppfattet som en installasjon, som ett helhetlig kunstverk som skulle installeres på en bestemt måte. I et slikt tilfelle ville Poliakoff-bildene til sammen kunne oppfattes som et teatralisk objekt og dermed stå i motsetning til Frieds kunstforståelse.

I gjennomgangen i katalogen nevnes ikke fotografiet til Annika von Hausswolff eller maleriet til Matthew Ritchie. Strukturen i Hausswolffs foto er for så vidt klart gjenkjennelig som et andreakors, men det ville vært interessant å høre om dets plass i narrativet. Bildet til Hauswolff er et fotografi, og dermed har det en kontakt med virkeligheten som et maleri ikke kan ha. Et spor av det erfaringsmessige er tilstede gjennom at et fotografi er en fastholdelse av lysrefleksjoner fra en virkelighet. Et fotografi kan selvfølgelig manipuleres, men det er likevel en refleksjon av noe. Det billedrommet som skapes i fotografiet har dermed en så nær kontakt med virkeligheten at det motvirker den transcendensen som Thorkildsen snakker om. Men samtidig er det slik med Hausswolffs fotografi at det viser en såpass absurd situasjon at følelsen av virkelighet synes fjern. Andreaskorset som abstrakt kode er også medvirkende i bildet og drar det ut av virkelighetens verden. Med utgangspunkt i Thorkildsens narrativ virker fotografiet som om det befinner seg i en slags flytende sfære mellom virkelighet og transcendens.

Ritchies bilde har ikke et tydelig kors i billedrommet, men ved en oppstreking kan man se at de lyse strukturene på den røde overflaten følger diagonalene i bildet og dermed er med på å roe bildets eksplosjonsaktige karakter i en harmonisk balanse. Om bildet klarer å overbevise

betrakteren til en transcendent lesning kommer kanskje an på hvor mye man forbinder bildet til tegneseriens verden som tradisjonelt sett har vært en helt annen sfære enn kunsten.

*Cross current* er et uttrykk som er del av tittelen til kapittelet i katalogen. Uttrykket kan bety det at en elv eller en vannstrøm renner i motsatt retning eller i vinkel til en annen elv eller en normal vannstrøm. Uttrykket kan også bety det at en prosess eller en tendens er i konflikt med en annen prosess eller tendens. Dette med konflikter og forskjellige retninger passer godt som en indikasjon på kapittelets tema. Det neste uttrykket er *kors og kryss*. Det betyr jo også at noe går på tvers av noe annet, men ikke nødvendigvis som konflikt. Bruken av kors og kryss i formal sammenheng skal jo snarere understreke harmoni. De to uttrykkene er derfor gode indikatorer på rommets tema, dersom man får med seg nyanseforskjellen. På grunn av at det ene uttrykket er på engelsk og det andre på norsk er det likevel en fare for at de kan oppfattes som oversettelser av hverandre og da faller jo poenget bort.<sup>112</sup>

For at rommets narrativ skulle være klart og tydelig burde tittel, tekst og montering samsvare. Teksten virker dessverre for tung og komplisert til å følge opp tittelen, monteringen er ikke konsekvent fulgt opp i teksten og uten tekst virker monteringen å være ganske uklar når det gjelder narrativ – bortsett fra som en fremvisning av verkene som individuelle enheter i kontrast til hverandre.

#### *DØDELIG VÅPEN (LETHAL WEAPON) – DØD, FRAVÆR, GRAV – MODERNE KUNST MED INNHOLD*

Den neste gjennomgangen i katalogen er av rommet på baksiden av trappen, forbi lettveggen der *Mordet på Andreas Baader* var montert.

Det virker kanskje litt rart at katalogen hopper videre til dette rommet etter å ha konsentrert så mye av den forrige beskrivelsen om bildene på fremsiden av trappen. Gallerirommene i front av trappen ville vært et mer naturlig steg å ta for en betrakter. Dette virker kanskje som en liten detalj, men det sier faktisk ganske mye om katalogen var lagt opp som en guide til utstillingen eller ikke. Dersom betrakteren skulle gå en annen vei ville det kunne være vanskelig å finne frem til den samsvarende beskrivelsen i katalogen. Tekstene under hvert kapittel er relativt lange og ingen av de tre neste rommene som beskrives blir plassert i forhold til museets romstruktur. Ettersom utstillingsrommene var uten tekst var det heller ingen andre indikasjoner i rommene enn bildene selv som kunne fortelle om man var kommet til riktig sted i forhold til beskrivelsen.

---

<sup>112</sup> Den forrige tittelen var jo også nærmest en direkte oversettelse. Det kunne derfor være naturlig å se den neste tittelen på samme måte.

I beskrivelsen av dette rommet var det i allefall opplyst at rommet var å finne bak trappen. Tidlig i beskrivelsen kommer en forklaring av rommets tema: ”Det jeg prøver å vise i dette rommet , er at så enkle, tildels kjølige og industrielt framstilte verk har en alvorlig og dyp innholdsside.”<sup>113</sup> Sammen med tittelen gir dette faktisk en god indikasjon på hvilket narrativ som er grunnlag for monteringen. (Ill.23) Med dette som bakgrunn er det god mulighet for betrakteren å assosiere videre på egenhånd. Noe som imidlertid burde ha vært med er en kommentar som tilsier at denne innfalsvinkelen er et valgt narrativ og dermed en tolkning. Slik teksten fremstår virker narrativet å vise den ene sanne innfalsvinkelen til verkene og andre lignende verker. Det kunne vært et så enkelt grep som å skrive *kan ha* i stedet for *har* etter ordet *verk* i sitatet ovenfor.

I den følgende beskrivelsen blir alle verkene i rommet nevnt utenom fotografiet *Everything is connected, he , he, he* av Annika von Hausswolff. Som i de andre rommene velger Thorkildsen altså å konsentrere seg om et utvalg.

I løpet av beskrivelsen, som går over i overkant av tre A4-sider, klarer Thorkildsen faktisk å nevne hele 14 kunstnere som ikke er med i monteringen. Han har også hele ni bildehenvisninger til ekstremt dårlige reproduksjoner plassert på begge jakkeslagene i katalogen. (Ill.24) (Ill.25) Teksten er i det hele tatt så full av digresjoner at det til tider er vanskelig å fatte hvilke verk som faktisk er representert i utstillingen og ikke minst i det gjeldende rommet. Blant annet så nevnes verket *Plank Piece* av Charles Ray som et verk ”...som også vises i denne presentasjonen.”<sup>114</sup> Dette kan fort misforstås som at verket er å finne i det gjeldende rommet. Verket var istedet plassert i rommet som i katalogen hadde tittelen *Open bodies electric*, tilsvarende verkene 52-58 på utstillingskartet. Under den tittlen er verket faktisk ikke engang nevnt.

Charles Ray er representert med ett verk, *Ink drawing*, i det rommet som kapittelet egentlig handler om. Før Thorkildsen kommenterer dette verket blir Charles Ray gjennom to tredjedeler av en A4-side relatert til Michael Fried, Anthony Caro, Tony Smith, Donald Judd, John McCracken, Robert Morris og Gonzales-Torres. I tillegg blir to andre verker av ham beskrevet. For den som under forrige kapittel fikk med seg noe om Michael Frieds forhold til Anthony Caros skulpturer kunne det her kanskje være mulig å få noe ut av uttalelsen om at ”Rays innfallsvinkel til kunsten går via Michael Fried og dennes store interesse for Anthony Caro.”<sup>115</sup> Thorkildsen går direkte videre og forteller at Fried beskyldte flere minimalistiske

---

<sup>113</sup> Katalogen, 15-16

<sup>114</sup> *Museum 2000*, 17

<sup>115</sup> Ibid.

verk for å være antropomorfe og at Charles Ray gjennom dobbeltfotografiet *Plank Piece* (Ill) viste hvordan minimalistisk kunst ville ha sett ut som eksplisitt antropomorf. Men hva dette har med Rays forhold til Frieds forhold til Caro å gjøre er ikke så lett å lese ut av teksten.

Det virker som om Thorkildsen i første omgang plasserer Ray som enig med Fried. I neste omgang forteller han imidlertid at Ray laget minimalistiske objekter som var sterkt antropomorfe og det virker snarere som en kritikk av, eller en harselering over, Frieds kritikk av minimalismen.

Hvis man så ser litt nærmere på Frieds forhold til Caros skulpturer så fremhever Fried at de er totalt forskjellig fra naturen, men at de likevel innehar evnen til å uttrykke mening på samme måte som kroppen på uendelige måter uttrykker mening. Skulpturene har altså i følge ham evnen til å formidle effekten av gesturer uten å ende opp som objekter. Det er igjen fordi den abstrakte komposisjonen råder over skulpturen som objekt.<sup>116</sup>

I følge Fried har ikke minimalismens skulpturer evnen til å abstrahere meningsfullhet og dermed blir de tomme objekter som kun gir en opplevelse av å være kroppslig tilstede i rommet.

Noen av Rays verker er i relasjon til dette eksplisitt antropomorfe og nærmest animerte. De lever nærmest sitt eget liv. (Ill.26) I relasjon til den bokstaveligheten som Fried beskylder minimalismen for virker de antropomorfe verkene til Ray snarere å være absurde. De har menneskelige karaktertrekk uten å være mennesker. Det at en skulptur skulle være antropomorf virker med Rays eksempel å være et karaktertrekk som gir skulpturen en meningsdimensjon i stedet for å kun være et objekt som Fried hevder.

Om dette var Thorkildsens poeng med å relatere Ray til Fried, Caro og diverse minimalister er usikkert, men han hevder i alle fall at Ray "har gitt de antatt kjølige objekter en menneskelig tolkning."<sup>117</sup>

Når katalogen endelig kommer inn på Rays aktuelle verk *Ink drawing* blir dette med en gang relatert til "...Jeff Koons' basketballtanker, akvarielignende beholdere med flytende 'kropper,' og Marcel Duchamps 'The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even (The large Glass)' fra 1915-23."<sup>118</sup> Sistnevnte verk er avbildet i katalogen, på det ene jakkeslaget (se Ill?). Koons verk forklares ikke nærmere, men om Duchamps verk nevnes det at det har en "...erotisk – om enn ikke fullt tilfredsstilt – drift oppover i formatet."<sup>119</sup> Om *Ink drawing* fortelles det at Ray utnytter tyngdekraftens metaforiske virkning som et uttrykk for død. Noen

---

<sup>116</sup> Fried, 829-830

<sup>117</sup> Katalogen, 17

<sup>118</sup> Katalogen, 18

sammenligning foretas strengt talt ikke. Før man i det hele tatt får tid til å tenke over de nevnte verkene kommer enda en sammenligning på banen, nemlig de formale krav i Mark Rothkos sene bilder. Tre bilder av Rothko er illustrert i katalogen gjennom veldig dårlige reproduksjoner og de beskrives som mollstemte. Så går Thorkildsen direkte over til å fortelle at Ray i noen kroppsskulpturer har malt kroppen med blått blekk og at blekket kan sees som blod. I neste øyeblikk glir han rett over til å snakke om prosessen, der blekk blir helt i en beholder og får falle til ro, og sammenligner den med Damien Hirsts *Spin paintings*. Så avslutter han med å hevde at verket viser døden som en fysisk realitet, men drar det rett over i det åndelige ved å ligne bildet til en årelatt kropp der "...blodet er samlet i nedre del, øvre del er åpen, som himmelrommet. Det jordiske og det himmelske, like presist kodet som i Adolph Gottliebs 'Imaginary Landscapes' fra 1950- og 1960-årene..." illustrert med et bilde av Gottlieb på jakkeslaget.

Jeg skal ikke dvele så alt for mye ved de enkelte sammenligningene, men kun stadfeste at den store bredden av teori, kunstnere og kunstuttrykk som nevnes i relasjon til verket krever en mye dypere behandling enn det som er fremvist i katalogen for å gi mening for en betrakter som ikke har alle referansene inne.

Rachel Whiteread får en relativt enkel behandling, sett i forhold til Charles Ray. Verket *Ether* blir beskrevet som støpeformen til et badekar, som en enkel, tom struktur med patina. Thorkildsen mener det lett kan forstås som en grav fordi patinaen gir arkeologiske assosiasjoner og formen signaliserer fraværet av en kropp. I tillegg mener han at tolkningen styrkes av "...et svært kjent maleri (en del av den kunstneriske kollektive hukommelse), nemlig Jacques-Louis Davids (1748-1825) 'Marats død' (1793)...". Maleriet vises også reproduert i jakkeslaget. Og til slutt nevner han badekaret som selvmordsarena.

Når han går over til å snakke om Felix Gonzales-Torres blir verken kunstneren eller verket nevnt i begynnelsen. De første setningene handler om at et rødt rektangel kan symbolisere blod og dette bevises med et eksempel om Andres Serranos fotografier med titlene *Blood*, *Milk* og *Piss*, der det første fotografiet er illustrert i jakkeslaget. Gonzalez-Torres blir så presentert gjennom andre verker som hauger med sukkertøy – relatert til det antropomorfe, og et plakatprosjekt for MoMA i 1991 som viser en dobbeltseng med avtrykk av to hoder i putene, som et tomrom. Når han endelig kommer til det utstilte verket blir det opplyst om at "[p]ublikum kan ta med seg et ark fra Gonzalez-Torres' papirbunke, og kanskje tenke på tapet av kroppsvekt, en ikke uvesentlig erfaring for et kunstmiljø som ble sterkt rammet av

---

<sup>119</sup> Katalogen, 18

nettopp dette fryktelige forvarsel om en altfor tidlig død.”<sup>120</sup> Hva Thorkildsen legger i dette utsagnet virker ved første øyekast litt uklart, men hvis man går tilbake i teksten så opplyser han at Gonzalez-Torres var en av de mest sentrale kunstneriske stemmene i forbindelsen med AIDS-epidemiens inntog. (Gonzalez døde selv av HIV-relatert sykdom i 1996). Setningen kan uansett virke ganske uklar dersom man ikke kjenner til kunstnerens historie. Hvorfor han kun senere under overskriften *Open bodies electric* på s.21 forklarer verkets tittel er også underlig. Forkortelsen NRA i verkets tittel står for *National Rifle Association* og dermed har en sammenheng med den amerikanske debatten om retten til å ha private håndvåpen. Et slikt meningsinnhold undergraver ikke det narrative han nevner i kapittelets begynnelse og det er heller ikke noe problem å ha flere tolkninger til samme verk.

De få verkene som ble vist i dette rommet gjør at en sammenligning av verkene også kan ha vært en overkommelig prosess uten bruk av tekst. De narrative Thorkildsen antyder i teksten virker faktisk som mulige lesninger. Det alvorlige ville kanskje ikke nødvendigvis være en klar assosiasjon, men det at verkene kan ha et dypt innhold utenom det formale, samt en sterk binding til det kroppslige synes å være sannsynlig. Rachel Whitereads verk kan ikke unngå å høste sterke assosiasjoner fordi det har så store likheter med forskjellige typer beholdere for den menneskelige kropp. Hausswolffs fotografi er med på å styrke assosiasjonen til kropp og kroppsvesker. (Ill.27) I sammenheng med disse to verkene er en antropomorf lesning av de to andre verkene muligens forsterket.

Teksten tilhørende dette rommet er i likhet med de foregående rommene tung og innholdsmettet. I tillegg til narrative som Thorkildsen selv nevner er dette kapittelet svært preget av et narrativ som kjennetegnes av at et kunstverks innhold forklares i relasjon til en hel del andre kunstnere, slik at andre faktorer kommer i bakgrunnen. Dette er i og for seg interessant, men det blir svært dominerende og vanskelig å nyansere og kritisere fordi det fremstilles som sannheter.

*FLUENES HERRER (LORD OF THE FLIES) – SOMMERFUGLER, KVISER, BACON, FLUER, UTSLETT –  
LEKKERT OG EKKELT*

I det neste kapittelet i katalogen blir det tilhørende rommet som nevnt ikke annonsert. Betrakteren har virkelig måttet lete i utstillingskartet for å finne rommet som tilsvarende beskrivelsen. Med over 100 verker fordelt over to kart sier det seg selv at det kunne være relativt frustrerende opplevelse.

---

<sup>120</sup> *Museum 2000*, 17

Beskrivelsen i dette kapittelet er ikke lenger enn en halv A4-side. Selv om beskrivelsen er veldig kort er narrativet veldig lett å oppfatte i teksten: "...en glideskala mellom det avskyelige og det vakre." Til forskjell fra de tidligere kapitlene er denne beskrivelsen helt fritatt fra digresjoner og referanser til andre kunstere og teoretikere. Betrakteren slippes løs til å assosiere selv på bagrunn av det postulerte temaet. Dersom man hadde utstillingens tema i bakhodet skulle det dermed i denne monteringen være mulig å på den ene siden erkjenne at monteringen var én foreslått innfallsvinkel, samtidig som man på den andre siden, gjennom det gitte narrativet, fikk muligheten av å oppleve sammenstillingen som visuell interessant, fordi den fremhevet spesielle egenskaper ved verkene. (Ill.28)

På dette stadiet i katalogen var det kanskje mange som allerede hadde begynt å legge merke til noe spesielt med kapitlenes overskrifter. Både i dette kapittlet, og det forrige, er deler av titlene lett gjenkjennelige som titler fra henholdsvis film og bok (og film) (*Lethal Weapon* og *Lord of the Flies*). Mange vil også kanskje kunne kjenne igjen tittelen *Room(s) with a view* som en bok- og filmtittel. Jeg skal ikke gå nærmere inn på disse titlene her, men samle de i et eget kapittel som følger under. Jeg nevner det likevel nå fordi bruken av kjente titler fortsetter videre i katalogen.

#### VENNER FOR LIVET (*FRIENDS*) – HJEMME ALENE (*HOME ALONE*)

Denne monteringen befant seg i samme rom som monteringen i forrige kapittel, men det var heller ikke her noen referanse til hvilket rom som var brukt. Hvis man leste hele teksten og forsøkte å relatere den til utstillingskartet og verkene, ville det etter hvert oppstå et problem. Flere av verkene som nevnes er nemlig ikke tilstede i rommet. Dette gjelder blant annet verker av fotografene Thomas Struth og Thomas Ruff, og malerier av Michael Andrews og David Hockney. Disse verkene befant seg i et helt annet rom, nemlig *Infoslusen* i museets første etasje. For å få greie på dette, måtte man ha lest helt til side 26 i katalogen (fra side 19) der Thorkildsen forklarer at noen av verkene som var planlagt for dette rommet muligens ville havne i et annet rom hvis det ikke ble plass. For de som da leste alle 28 sidene i katalogen tidlig (eventuelt delen om monteringen, fra s.10-28) var det mulig å oppdage dette, men sannsynligheten er liten for at mange leste hele den tunge katalogen i det hele tatt.

Tittelen til dette kapittelet i katalogen indikerer to temaer som innfallsvinkel til monteringen. Hvis man leser gjennom de to A4-sidene under tittelen vil man finne ut at de to temaene er adskilt i teksten. Deltittelen *Hjemme alene (home alone)* tilhørte faktisk monteringen i *Infoslusen*, men det var som nevnt vanskelig å finne ut av uten å lese syv sider frem eller lete frem kunstnernavnene på utstillingskartet. Dette var imidlertid ikke det eneste



strukturelle problemet. Plasseringen av Anna Gaskells *Untitled 1:3 (Wonder series)*, 1996, Cindy Shermans *Untitled:257*, 1992, Robert Gobers *Untitled*, 1993-94 og Francis Bacons *Triptych inspired by the Orestia of Aeschylus*, 1981 (Ill.29) synes ikke å samsvare med tittelen *Venner for livet (Friends)*. I katalogen blir dette behandlet i en innledende notis der Thorkildsen uttaler at "[i] dette store rommet vises et mesterverk som Francis Bacons 'Triptych Inspired by the Orestia of Aeschylus,' (1981) sammen med fotografier og andre malerier som gjennom dette samsyn åpner opp for litt uvante forståelsesmuligheter."<sup>121</sup> Francis Bacon var jo også nevnt i forrige kapittel, og leses kanskje bedre inn i det temaet. Men ettersom Gaskell, Sherman og Gobers verker var montert på samme side som bilder som eksplisitt blir plassert under temaet *Venner for livet (Friends)* (Ill.30) kunne det oppstå en usikkerhet om hvor det ene temaet sluttet og det andre begynte. Siatet ovenfor indikerer muligens at det ved sammenstilling av de to temaene skulle oppstå enda et interessant narrativ, men det virker i allefall rimelig uklart i katalogteksten. I intervjuet jeg hadde med Thorkildsen i etterkant av utstillingen nevner han et ekstra narrativ som ikke var nevnt i katalogen. Narrativet inkluderer verkene av Gaskell, Sherman, Gøber og Bacon, som nevnt ovenfor, og handler om at det i alle verkene går igjen en åpen munn med tenner.<sup>122</sup> Det var kanskje et mulig narrativ, men slik verkene var plassert, mellom de to andre narrative så var det vanskelig å oppdage.

Temaet med tittelen *Venner for livet (Friends)* er beskrevet over cirka en A4-side i katalogen. Beskrivelsen holder seg til de kunstnerne som var representert i monteringen og eksemplene som hentes frem blir plassert i forhold til hverandre og til temaet på en for så vidt enkel måte. Blant annet så nevnes plasseringen av Lucian Freuds maleri *Naked man with his friend* i relasjon til fotografier av Nan Goldin. Thorkildsen antyder at sammenstillingen kan være en berikelse av Freuds maleri fordi han mener den åpenheten og direkteheten som finnes i Goldins bilder, kan åpne opp for et innsyn i forholdet mellom menneskene i Freuds maleri. Ellers ramser han opp en hel del bilder for å vise at de kan sees som variasjon over samme tema.

Selve plasseringen av bildene på veggen kan sies å ha vært ganske spesiell. Bildene var hengt tett i tett, malerier og fotografier om hverandre og størrelser om hverandre. Bildene

---

<sup>121</sup> *Museum 2000*, 19

<sup>122</sup> I samtalen jeg hadde med Thorkildsen i etterkant av utstillingen snakket han faktisk om monteringen i dette rommet: "Og når jeg da viser en serie med bilder: Robert Gøber – amerikansk skulptør, Cindy Sherman – amerikansk fotograf, videre over til Francis Bacon – engelsk maler, Anna Gaskell – amerikansk fotograf, over til Bjørn Carlsen – norsk maler, og alle disse kunstnerne opererer med en åpen kjeft med tenner, og dette henger etter hverandre på veggen, så regner jeg med at folk faktisk legger merke til at det er noe som går igjen." Intervjuet, X

fulgte likevel en vanrett linje gjennom hele monteringen. Det at disse bildene hang tett i tett er også en av grunnene til at verkene til Gaskell, Sherman, Gober og Bacon, som nevnt over, ikke så ut til å være del av narrativet. Den tette monteringen var et spennende grep som understreket en temalesning, også uten teksten til hjelp. Til forskjell fra den utbredte formen for montering der verkene er tildelt god plass på veggen var det her klart at monteringen understreket en sammenbinding av verkene. De fremstod nærmest som en friese eller en filmstripe. Dette er kanskje det beste eksempelet i hele utstillingen hvor monteringen faktisk bryter med noen av normene for verkspresentasjon i museer og dermed muligens frigjør betrakteren i en viss grad til en lesning utenom normene.

Narrativet venner og samværsformer ser ut til å ha vært en godt mulig lesning uten bruk av teksten. Det kunne også tenkes at bildestripen kunne være en tematisering av hvordan kunstnerne fremstiller forskjellige miljøer, tydeliggjort gjennom en sammenstilling.

Et poeng som med fordel kunne ha blitt repetert her er det grepet Torkildsen nevner i det føste monteringskapittelet der han opplyser om at man gjennom utstillingen "... vil også se at kunstneres verk ofte er adskilt fra andre verk av opphavsmannen eller kvinnen for å opptre i ulike sammenhenger og i forskjellige rom."<sup>123</sup> Dette narrative grepet har et veldig stort potensiale som formidler av utstillingens tema. For eksempel så var Nan Goldins fotografier faktisk representert i store deler av utstillingen.<sup>124</sup> I bildefriesen som her er beskrevet var Nan Goldin representert med hele seks fotografier. Fem av bildene var fra en serie om paret Gilles og Gotscho. Alle bildene fra serien var plassert med andre bilder i mellom, men mange ville nok likevel kjent igjen de to personene i mange av bildene. I rommet med temaet *Open bodies electric* var det også et bilde fra denne serien som viser Gilles avmagrede arm. For å gjenkjenne bildet som en del av denne serien måtte man sjekke billedlisten og sammenligne navn og titler fra de forskjellige rommene, man måtte kjenne til bildene fra før, eller om man var riktig observant kunne man gjenkjenne bildet som et fotografi av en av kunstnerne i friesen, eller som en naturlig del av serien som var representert i friesen.

De som ikke leste katalogen måtte uansett finne ut av dette på egen hånd, men det er underlig at dette grepet får så lite oppmerksomhet i katalogen ettersom teksten kunne ha vært en effektiv støtte til å opprettholde bevisstheten om dette narrative gjennom hele utstillingen.

---

<sup>123</sup> *Museum 2000*, 10

<sup>124</sup> Andre kunstnere som var representert under forskjellige temaer var Odd Nerdrum, Annika von Hausswolff, Cindy Sherman, Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Damien Hirst, David Hockney, Ray Charles og Thomas Struth

Det neste temaet i kapittelet forklares enkelt og greit som portretter eller kunsteriske fremstillinger av hvordan man er når man er alene. (Ill.31), (Ill.32) Som sagt så fant man ikke disse bildene i samme rom som *Venner for livet (Friends)*, men måtte opp trappen igjen og inn i *Infoslusen*. I forbindelse med diskusjonen av monteringen i museets hovedintroduksjonsrom kommenterte jeg at Nan Goldins fotografi ikke syntes å passe inn i det narrative Thorkildsen presenterte for Odd Nerdrums og Richard Princes bilder. Jeg nevnte også at bildet var plassert rett overfor inngangen til *Infoslusen*. Med tanke på temaet for *Infoslusen* virker ideen bak plasseringen av Goldins bilde plutselig litt klarere. Bildet synes å være plassert som en peker inn til rommet rett overfor og kan dermed leses inn i samme tema. Dersom man tok veien til slusen etter introduksjonsrommet kunne begge rommene ha blitt oppfattet under temaet portretter. Det ene narrative som jeg nevnte tidligere, som handlet om det autonome fokuset på verker, kan fortsatt ha vært virksomt i introduksjonsrommet fordi bildene der var spesielt luftig plassert sammenlignet med bildene i *Infoslusen*.

Selv nevner faktisk Thorkildsen igjen fotografiet til Richard Prince og selvportrettet til Odd Nerdrum som eksempler på forskjellige typer portretter. Nan Goldin blir også nevnt før han går videre til å snakke om de kunstnerne som faktisk er representert i rommet. Med teksten som guide i utstillingen er denne notisen på den ene siden interessant, men på den andre siden ganske forvirrende. Det interessante er at Thorkildsen viser at bildene til Prince og Nerdrum kan sees fra en annen innfallsvinkel enn det han innledningsvis presenterte. Det hele er også litt forvirrende fordi han plutselig begynner å presentere nye narrative for et rom han har diskutert før.

Den korte presentasjon som følger etter notisen om Nerdrum, Prince og Goldin, stiller noen spørsmål å fabulere ut i fra. Spørsmål som nevnes er om bildene er autentiske, iscenesatt, om modellen er bevisst poserende og om bildene kan være uttrykk for spesielle genre. Dette er spørsmål og observasjoner som også godt tenkelig kunne oppstå uten bruk av tekst fordi alle bildene viste én person samtidig som at det var stor variasjon i både teknikk og de enkelte personens posisjon i bildet.

Temaet for rommet indikerer faktisk et ganske tydelig og lettfattelig narrative, men strukturen i hele utstillingen sett i forhold til katalogen forstyrrer dette.

*OPEN BODIES ELECTRIC*

Til høyre for rommet der blant annet *Venner for livet (Friends)* var å finne var det plassert seks verker av kunstnerne Charles Ray, Mark Quinn, Matthew Barney, Nan Goldin, Felix Gonzalez-Torres og Robert Gober. (Ill. 33)

Teksten i katalogen begynner med en henvisning til Charles Rays *Ink Drawing* som i rommet bak trappen ble tolket som blodomløp.<sup>125</sup> Til sammenligning nevner Thorkildsen at kroppens nervesystem er en viktig metafor i denne monteringen, en metafor som han viser ble brukt om kroppen allerede på 1800-tallet i "...Walt Whitmans udødlige linje i hovedverket *Leaves og Grass* (1855): 'I Sing the Body Electric.'"<sup>126</sup> Tittelen på kapittelet har også en klar referanse til denne strofen. Thorkildsen vrir etter hvert kapittelet til å handle om assosiasjon til den åpne kroppen og kroppens sårbarhet, noe som også antydes i tittelen. Nervesystemet som metafor plasseres eksplisitt som del av Matthew Barneys og Felix Gonzalez-Torres symbolske språk i verkene *The cabinet of Harry Houdini* og *Untitled (Ischia)*.

Diskusjonen omkring Gobers vasker handler om relatering til kropp og kroppsvesker og lite om nervesystemet selv om nervesystemet selvfølgelig hører med som en del av kroppen og er relatert til alle kroppens funksjoner. (Se Ill). Marc Quinns arbeid blir på sin side presentert som et uttrykk for at kroppens indre er skilt fra omgivelsene bare gjennom et mykt skall.<sup>127</sup>

Selv om Charles Rays verk *Plank Piece I* og *II* ikke blir kommentert i teksten er det mulig å spore en likhet med den hengende karakteren og slappheten som Thorkildsen fremhever ved verkene til Barney, Gonzalez-Torres og Quinn. Han nevner heller ikke bildet til Nan Goldin, men det er også et klart lesbart uttrykk for kroppens sårbarhet.

Selv om narrativet var ganske tydelig presentert i teksten er det ikke nødvendigvis like tydelig uten katalogen til hjelp. Kroppen som assosiasjon er jo tydelig til stede i mange av verkene, men for å tenke i de baner som Thorkildsen gjør er man kanskje avhengig av en god porsjon bakgrunnskunnskap. Det er godt mulig å tenke kroppen som et narrativ, men uten kjennskap til Gobers, Barneys og Gonzalez-Torres stadige bruk av kroppslige referanser kunne kanskje det asurde være et likeså fremtredende narrativ i monteringen.

#### NÅR DEMNINGER BRISTER (INTERIORS) – SHIRIN NESHATS "FERVOR"

I det følgende rommet ble det vist et videoverk av Shirin Neshat med tittelen *Fervor*. (Ill.34) Dette er en form for visning som man kan tenke seg ikke trenger noen

<sup>125</sup> Her reduserer han altså den kompliserte diskusjonen han foretok tidligere.

<sup>126</sup> *Museum 2000*, 21

<sup>127</sup> Jeg har dessverre ikke noe bilde av verket. Verket er del av en serie verker med tittelen *No visible means of escape* som består av forskjellige utgaver av hengende kropp som nærmest er flerret opp og fremstår som slappe og tomme skall.

monteringspresentasjon, men et viktig poeng er at presentasjonsmåten er ofte forutbestemt av kunstneren eller av verkets karakter. Noen videoer er for eksempel laget for å projiseres på objekter, mens andre kan være del av en større innstallsjon, noen vises i en mørkt rom slik som det ble gjort i denne utstillingen og noen er ment for å vises på en vanlig monitor.

Når en videovisning vises som her blir visningen også en kunstnerpresentasjon i og med at verket vises i et adskilt rom og som det eneste verket i rommet. Rommet var også et eksempel på "den svarte boksen" som utstillingsform der verket skal vises i et så nøyttalt rom som mulig uten forstyrrende elementer rundt.

Det at verket selv forutsetter en slik visning er jo selvfølgelig et poeng å ta med seg, men det at museet velger akkurat dette videoverket og dermed denne type visningsform burde kanskje ha vært problematisert i teksten for å følge opp utstillingens tema. Denne type verkspresentasjon står fint som et eksempel på ett narrativ innenfor utstillingens tema, men om narrativet var synlig er en helt annen sak.

#### *IMPULSEN*

Før hele utstillingen *M.U.S.E.U.M* ble åpnet i juni 2000 hadde museet en foråpning i den delen av museet som blir kalt *Impulsen*.

Disse lokalene er i katalogen i sin helhet beskrevet under tittelen *Impulsen* som da samsvarer med museets eget navn på avdelingen.

De 31 verkene som var del av denne monteringen blir beskrevet gjennom to og en halv A4-sider i katalogen. Det virker kanskje litt kort dersom tanken bak sammenstillingene er like komplisert som noen av de tidligere beskrevne rommene. I følge innledningen skulle denne avdelingen av utstillingen vise "...at det ikke er noen motsetning mellom det å gjøre aktive monteringer ('sterke kuratorgrep') og det å la synssansen styre utvalg og montering."<sup>128</sup> Dette skulle igjen vises gjennom fokus på forskjellige forbindelser mellom verkene. Forbindelsene kunne være kunsthistoriske og/eller strukturelle og abstrakte. I tillegg skulle monteringen være visuelt stimulerende og gi overraskelser og gleder til betrakteren. Det poengteres også at betrakterens sysnfelt var tatt i betraktning.

Thorkildsens beskrivelse av gangen i utstillingen virker umulig å følge med på dersom man ikke kjenner til kunstnerne fra før eller bruker billedlisten svært aktivt. Det var selvfølgelig mulig å lese teksten før man gikk inn, men teksten er så spekket av strukturelle

---

<sup>128</sup> *Museum 2000*, 23

sammenligninger at det skal godt gjøres å huske de i selve vandringen. Et utdrag fra teksten kan tjene som eksempel:

Når man kommer inn, ser man Kirkeby og Jim Dine ved siden av hverandre og Christopher le Bruns bevingede hest. Den friske, kjølige koloritten i disse bildene leder inn til venstre side av neste rom, der Richters 'River,' [sic!] Struths jungelfotografi og Jenssens maleri skaper en skikkelig syrlig, blågrønn klang. Dette understrekes av det Kirkebybildet [sic!] som henger bak pillaren. Når man kommer inn i dette rommet motsatt vei fra Skulpturgården, ser man dette kjølige, syrlige mot høyre, og man ser at Kirkebys palett ligger svært nært opp til det første Richterbildet [sic!] det sees i forlengelsen av. Hvis man så ser til venstre, vil det cyclamen i Jenssens ellers kjølige bilde spille over i ditto nyanser hos Dine, noe som går direkte over i Jenssens delikat rosa-hvite bilde. Dette gir så en koloristisk temperatur og taktsalg til Hockneybildet, det store Struth-fotografiet fra Shanghai, over det varme cyclamen hos Goldin og det intenst røde hos Leversby. Denne sekvensen tones ned med det grå, sorte, hvite i Jenssens, Bleckners og Ytterviks bilder som avslutter denne sekvensen.<sup>129</sup>

Det eneste bildet jeg kunne oppdrive fra monteringen i de to rommene som sitatet beskriver viser en visuell synsretning som faktisk ikke er nevnt i Thorkildsens gjennomgang. (Ill.35) Hvor interssant dette er kan diskuteres, men det viser i alle fall at hans beskrivelse ikke er dekkende for alle synsvinklene som betrakteren kunne ha i monteringen og at det antagelig var mange veier å gå og mange måter å se bildene i forhold til hverandre på. Det er faktisk ganske underlig at han velger å ikke følge den vandringsstrukturen som ofte er vanlig i museer, der man ser rom for rom eller avlukke etter avlukke sekvensielt etter hverandre. Thorkilden foreslår at man går frem og til bake, stopper på utvalgte punkter og og vrir hodet til høyre og venstre etter hans anbefalinger, noe som er lite sannsynlig at en mengde betraktere ville gjøre hvis de da ikke fulgte hans beskrivelse slavisk. Ett viktig element som ikke synes tenkt inn i Thorkildsens struktur er at en betrakter sjelden opplever utstillingen alene og derfor må ta hensyn til at det finnes andre mennesker i gallerirommene. Å stoppe ved de punktene Thorkildsen antyder ville gjøre at man som betrakter stengte vandringen for andre. Om man likevel valgte å gjøre dette ville andre måtte gå rundt og ikke ha muligheten til å følge den samme strukturen.

Nå skal det sies at strukturen som ble diskutert ovenfor ikke er den eneste som nevnes i katalogen. Thorkildsen presenterer også en nærlesning av mindre sekvenser. Det som imidlertid fremstår som et problem er at sekvensene ikke nødvendigvis tilsvarende adskilte strukturer i utstillingen, men gjerne går på kryss og tvers som i det forrige eksemplet. Blant annet så nevner han at "... i sekvensen som fra venstre går fra Hockney til Yttervik er det også et helt strukturelt og rent visuelt spill av sirkler og runde former."<sup>130</sup> For det første er det ikke så lett å vite akkurat hvilke verker han regner med i denne sekvensen fordi bekrivelsen

---

<sup>129</sup> *Museum 2000*, 24 Jeg har bevisst tatt med et såpass langt sitat fordi det finnes ingen naturlig pause i teksten. Alt henger sammen med alt. Det finnes dessverre ikke nok bilder fra utstillingen til å kunne forsøke å illustrere Thorkildsens ytringer.

er nokså uklar. For det andre så beveger sekvensen seg fra ett avlukke til et annet. (Se utstillingskartet for å forsøke å spore den bevegelsen han nevner. Hockney-bildet er nummerert som nummer 8 og Yttervik-bildet som nummer 4. Han har også eksempler på tolkningssekvenser som bare omhandler noen av verkene i en romstruktur, som da han poengterer en koloristisk sammenheng mellom Jim Dine og Per Kirkeby (bilde nr.5 og 6 på utstillingskartet)

Det virker nærmest som et sjansespill at betrakteren skulle kunne ha lagt merke til de strukturene som Thorkildsen beskriver i katalogen. Med teksten og kartet til hjelp kunne man selvfølgelig forsøkt å følge strukturen, men uten teksten er det lite som synes å kunne hjelpe til å finne frem til et narrativ. Det mest sannsynlige ville kanskje være å sammenligne verkene rom for rom, avdeling for avdeling.

Når det gjelder *Skulpturgården* så var temaet der ganske konkret presentert i begynnelsen av kapitlet. Der skulle det vises forbindelser mellom nordisk, tysk og engelsk maleri på 1980-tallet, samtidig som rommet kunne sees som en avsløring av deler av blikket til de som har bygget opp den første fasen av samlingen. (Ill.36)

Uten teksten og uten en bred kjennskap til disse malerne er det ikke så sannsynlig at betrakteren tenkte over disse tingene. Hvis man ser bort i fra den faste innstallasjonen av Damien Hirst verk *Mother and child divided* var det særlig to narrativer som virket tydelige i dette rommet. Det ene var at alle verkene var malerier, og faktisk relativt store arbeider. Det virket også å være ganske tydelig at det var satt sammen malerier med ekspressive karaktertrekk i både utførelse og innhold. Rommet viste dermed en for så vidt tradisjonell montering.

I slutten av kapitlet *Impulsen* kommer Thorkildsen med noen avsluttende bemerkninger om monteringen. Det er her han presenterer forbeholdene om mulige diskrepanser mellom katalogen og den ferdige monteringen. Han forteller at katalogen nødvendigvis måtte skrives ferdig før utstillingen var ferdig satt opp og at det derfor kunne komme noen justeringer. Etterlengtede opplysninger om rommet som huset *Venner for livet (Friends)*, *Hjemme alene (Home Alone)* og *Fluenes herrer (Lord of the flies)*...kommer her. For det første så nevnes de som del av samme rom og for det andre så opplyses det om at dersom rommet blir for lite så må noen av verkene presenteres i *Slusen*.

De to siste monteringenene i utstillingen blir også presentert i denne sluttdelen. I rommet *Kapellet* fortelles det at det kommer til å være grafiske trykk av R.B. Kitaj og dersom det blir

---

<sup>130</sup> *Museum 2000*, 24-25

plass igjen fortelles det at det vil komme en sammenstilling av verker av Gary Hume og Leonard Richard med tittlen *True colors*. Begge disse rommene var med i utstillingen. Den første fungerte som en grafikk- og kunsterpresentasjon mens den andre skulle fungere som en fargeestetisk sammenstilling. Selv opplyser Thorkildsen om at det ikke kan sies å være noen kunsthistorisk påvirkning mellom Gary Hume og Leonard Richard. Det han ønsker å vise er den strukturelle likheten mellom verkene med hensyn til fargebruk.

Å sammenligne fargebruken virker som en svært overfladisk innfallsvinkel og det ville kanskje fortone seg som overfladisk for en betrakter å kun se på fargebruken i de respektive arbeidene. Monteringen kunne kanskje uansett oppfattes som en slags formalanalyse av arbeidene der det i tillegg til fargebruken er interessant å se på forskjeller og likheter i bildenes struktur. For eksempel er det tydelig at begge kunstnerne lager seriearbeider, at de begge bruker relativt store fargeflater og at de på hver sin måte uttrykker en slags kjølig nøkternhet – Richard kanskje på grunn av det skjematiske billedrommet og Hume på grunn av de enkle tegningene og den glatte overflaten.

Til sist i kapittelet nevner Thorkildsen at han vil lage en montering med tittelen *Tequila Sunrise* hvis det skulle bli plass til overs. Den avdelingen ble det ikke noe av.

*Kieferrommet*, som i 2000 var en del av museets faste samlingspresentasjon, var ikke nevnt i det hele tatt i katalogen. I tillegg til den faste installasjonen av Anslem Kiefers arbeider var det installert et videoverk av Bruce Naumann og en skulptur av Anthony Gormley. Jeg var dessverre ikke innom dette rommet i utstillingen fordi jeg hadde sett Kieferverkene så mange ganger før og tenkte faktisk ikke på at det kunne være innstallert flere verker der. Uansett så var det ingen informasjon å hente om dette rommets tema i katalogen. Betrakteren var derfor totalt overlatt til å finne et tema i rommet selv.

### **2.2.3. Kjente titler**

Flere av tematitlene som brukes i katalogen har en tydelig likhet med titler fra filmer, tv-program, skjønnlitteratur, poesi og musikk. *A Room With a View*, *Lethal Weapon*, *Home Alone*, *Interiors*, *Lord of the Flies*, *True Colors* og *Tequila Sunrise* er alle filmtitler. Katalogens sluttkapittel har tittelen *Trailer* noe som forsterker assosiasjonen til filmens verden

*Lord of the Flies* er også i utgangspunktet tittelen på en roman av William Golding. *True Colors* er også kjent som tittelen på en sang av Cindy Lauper. *Friends* er en velkjent tv-serie. Tittelen *Open Bodies Electric* knyttes i katalogen direkte til et verk av Walt Whitman der



strofen “I sing the body electric” blir fremhevet som “[...] Walt Whitmans udødelige linje i hovedverket *Leaves of Grass* (1855) [...]”<sup>131</sup> Denne strofen kan i nyere tid finnes igjen som for eksempel tittelen på en novellesamling av Ray Bradbury fra 1969, eller som tittelen på en sang fra musikalen *Fame*.

*Impulsen* og *Kapellet* skiller seg fra de andre fordi de er konkrete navn som til vanlig brukes på avdelingene i museets lokaler. Dette kommer klart frem av teksten. Jeg setter derfor disse til side i den videre diskusjonen av titlene.

Flere av titlene har sannsynligvis blitt raskt gjenkjent av mange av katalogens lesere. Innholdet knyttet til dem var opplagt ikke det samme i utstillingen som i filmene, litteraturen, poesien og musikken som de ellers er kjent gjennom. Men ettersom de har så sterk gjenkjennelsesfaktor<sup>132</sup> er det ikke til å unngå at bevisstheten om et annet betydningsinnhold spiller sammen med utstillingens. En bevissthet om titlenes andre, det vil si et annet betydningsinnhold enn i utstillingen, var derfor uansett en mulighet for betrakteren. Titlene har en metaforisk mulighet fordi de i utgangspunktet betegner noe annet enn det de bokstavlig står for i konvensjonell forstand. Selv om det i noen av titlene eksisterer en bokstavlig, konvensjonell nærhet til det tematiske innholdet i utstillingen, unslipper de likevel ikke metaforen på grunn av at et annet meningsinnhold har vært dominerende for utviklingen av tittelen. For eksempel kunne tittelen *Friends (Venner for livet)* godt ha passet uten å være en metafor, fordi den har en konvensjonell nærhet til temaet den betegner. Men på grunn av at et annet kjent meningsinnhold spøker i bakgrunnen blir tittelens nærhet til utstillingen potensielt mindre. (Dette andre kjente meningsinnholdet er en nær assosiasjon på grunn av at det er så mange titler i utstillingen som har en gjenkjennelsesfaktor. Det vil si - mange kjente titler sammen gjør at man assosierer til det kjente – også der hvor titlene gjerne kan ha en mer generell betydning)

En del av titlene, som for eksempel *Friends*, *Tequila Sunrise* og *Lethal Weapon*, ligner mye på uttrykksmåter som har vært utsatt for overforbruk og dermed blitt klisjéer. Det vil si at titlene nærmer seg det å være tomme fraser som i utgangspunktet ikke inviterer til å søke en dypere liggende mening. Å bruke klisjéer kan karakteriseres som en populistisk innfallsvinkel der gjenkjennelsesfaktoren er stor. Det er altså to nivåer av gjenkjennelse i tittelbruken: både klisjékarakteren og det at mange av dem kan knyttes til kjente filmer og lignende. Det faktum

---

<sup>131</sup> *Museum 2000*, s.21

<sup>132</sup> Gjenkjennelsen er selvfølgelig kulturellt betinget, men jeg vurderer det slik at det var mulig for de fleste, i allefall vestlige betraktere å gjenkjenne flere av titlene.

at titlene er så nært knyttet til spesifikke produksjoner gjør dem også til sitater eller appropriasjoner om man vil.

Det populistiske og banale er overrepresentert i tittelbruken gjennom den doble gjenkjennelsen og dermed undergraver det potensielt den metaforiske muligheten. Metaforen har den funksjonen at den kan trigge en spørrende innfallsvinkel, mens det populistiske, klisjéaktige har gjerne en overflatekarakter som ikke inviterer til å dykke dypere.

Forholdet mellom titlene og innholdet i katalogartikkelen er kontrastfylt. Som tidligere nevnt er innholdet tungt tilgjengelig. I kontrast er titlene i all hovedsak populistiske. I utgangspunktet er en populistisk innfallsvinkel inkluderende. Når den kombineres med en tungt tilgjengelig tekst virker det derimot nærmest spottende og ekskluderende. Leseren blir raskt avslørt og plassert i forhold til hvilket kunnskapsnivå han eller hun befinner seg på - i forhold til hvor stor kjennskap han eller hun har til tekstens diskurs.

#### **2.2.4. Katalog og montering**

Utstillingskataloger er ikke nødvendigvis en selvfølge ved alle museumsutstillinger, men når det eksisterer en katalog er det i utgangspunktet en del av utstillingen, lik annet tekstlig materiale som produseres i relasjon til den. Likevel er det ingen selvfølge at katalogens innhold følger den visuelle presentasjonen. Forholdet mellom utstilling og katalog utgjør et dilemma fordi en nær tilknytning til det visuelle gjerne går ut over tekstlig fordypning og omvendt. Et forskningsarbeid i tekstlig forstand er vanskelig å skulle kunne gjengi i en visuell presentasjon. For det første er det veldig komplisert å samle et materiale som viser stor nok bredde. For det andre kan man gjennom en tekst bevege seg over en større variasjon i tid og rom enn i en visuell presentasjon, som er sterkere preget av tids- og rombegrensning, fordi det visuelle møtet er holdt i nuet. Teksten og monteringen kan aldri uttrykke helt det samme. Å illustrere nyansene i et forskningsarbeid, kun gjennom en visuell montering, er nok derfor i de fleste tilfeller en umulig oppgave. En stor katalog kan også sjelden brukes som en guide til en utstilling fordi den gjerne blir alt for omfattende og har en annen fortellerstruktur enn gangen i utstillingen. Forskningsarbeider i katalogform passer nok best til å studeres i etterkant, eller eventuelt i forkant av besøket på et museum. De store katalogene er ikke noe som brukes av alle og utstillingen og katalogen virker nok i slike tilfeller i realiteten hver for seg.

Utstillinger som ikke er fulgt av større forskningspresentasjoner akkompagneres gjerne med en mindre katalog, en brosjyre eller kun en billedliste. De små katalogene kan variere veldig i

innhold, men generellt sett er det selvfølgelig ikke plass til like dyptgående analyser og undersøkelser som i det store formatet. Hefter eller brosjyrer er ofte lavt priset, eller gratis og er enkle å ta med seg i utstillingen. Formatet åpner for en tettere sammenheng mellom visuell og tekstlig presentasjon, selv om dette selvfølgelig ikke alltid er tilfelle.

Katalogen som fulgte *M.U.S.E.U.M* var i følge Thorkildsens egne ord “[...]nesten demonstrativt billig laget. Det var jo bare rett og slett fotostatkopiert utskrift fra pc’en.”<sup>133</sup> For de som savnet tekst i utstillingen var det i alle fall overkommelig å kjøpe katalogen som kostet 20 kroner. Men hvilken funksjon hadde katalogen i denne utstillingen?

Ved første øyekast virker teksten oversiktlig med noen innledende linjer om hvordan den skal leses. De første sitatene på s.1 er for spesielt interesserte, ss.1-10 er om museer generellt og resten er en gjennomgang av utstillingen. Sitatene som er hentet fra tekster av Jacques Lacan og Frederic Jameson<sup>134</sup>, presenteres i utgangspunktet uten forklaring. De som kjenner disse forfatterne fra før vil sikkert kunne finne sammenhengen med innholdet i katalogteksten. Men sitatene gjøres vanskelig tilgjengelige, og nærmest mystiske, ved at leseren selv må lete frem poenget. De følges ikke av noen umiddelbar forklaring, men kommenteres sporadisk i den tette teksten som følger.

For den som ønsket å bruke katalogen som en guide til utstillingen kunne det ha vært naturlig å bla seg frem til side 10 for å følge Thorkildsens gjennomgang. Som nevnt i kapittel 2.2.2 skulle denne delen av katalogteksten fungere som en slags presentasjon av gangen i utstillingen. Selv uttalte Thorkildsen senere: “Jeg tror knapt jeg har lest en katalogtekst som har vært så nært knyttet opp til utstillingsprosjektet som denne.”<sup>135</sup> Gjennom diskusjonen av utstillingen i kapittel 2.2.2. kom det frem en hel del faktorer som viste at forholdet mellom katalogen og monteringen var ganske problematisk og at presentasjonen i katalogen i liten grad kan ha fungert som en guide til utstillingen.

Det er likevel interessant å gå litt mer i dybden fordi katalogen gir ved siden av monteringen indikasjoner på de diskursive posisjoner i utstillingen.

Det første avsnittet i presentasjonsdelen gir et relativt konkret inntrykk av ideen bak utstillingen. Men de to siste setningene er et uromoment i innledningen: “Monteringen har vært styrt mer av øyet enn av tanken og kan oppleves uten tekst i hånd, men det man finner interessant ved bare å se finnes-alltid-allerede nedskrevet i en eller annen tekst. Og det er den

---

<sup>133</sup> intervju, s.vii

<sup>134</sup> Tekstene er henholdsvis Jacques Lacan, *The language of the self. The function of language in psychoanalysis*, 1956 og Frederic Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, 1991.

<sup>135</sup> intervju, s.ix

vi nå skal snakke om.”<sup>136</sup> Visst blir leseren invitert til å velge en gjennomgang med eller uten tekst, men i samme åndedrag gjøres valget vanskelig. De to setningene peker først og fremst fremover fordi de er en innledning til den teksten som følger. Men blir man videre vil man fort oppdage at overskriftene i teksten ikke har noe direkte motsvar i utstillingen, som ikke har tilsvarende temaoverskrifter, og ellers også er tom for tekst. Flere av delkapitlene er også relativt lange med opp til fire A4-sider. Innholdet er preget av en utstrakt bruk av en del tunge begreper, kunsthistorisk inneforståthet, “namedropping” og kunsthistoriske “digresjoner”. Innholdet kan derfor vanskelig betraktes som lagt opp for den almene leser.

Dersom man leser de to setningene nøye kan man finne ut at de også peker tilbake, til artikkelens tittel: *Museet som tekst – det er noe vi må snakke om*. Begge steder brukes ordet tekst som en beskrivelse av det objektet “vi skal snakke om”. I overskriften gjelder det museet, og på s.10 seeropplevelsen, som forøvrig *alltid-allerede* finnes som tekst.<sup>137</sup> Den uthevede delen av den første setningen sitert fra s.10 er tung og innholdsmettet, og igjen kanskje en smule mystisk for den som ikke er inne i strukturalistisk og poststrukturalistisk tenkning. Uttrykket *alltid-allerede* eller *allerede-alltid* ser ut til å indikere for det første at det som observeres og utøves i nået ikke er noe unikt fordi det *allerede* er observert/utøvd. Og for det andre så indikerer ordet *alltid* at det ikke finnes én førsteobservasjon/-utøvelse som er det unike utgangspunkt. Ordet tekst kompliserer setningen enda mer. Den vanlige betydningen av ordet ser ikke ut til å passe inn. Istedet er det mulig å se en klar likhet med “den tekstlige vendingen” som Hal Foster har beskrevet som en tendens i kunstens verden på 70-tallet.<sup>138</sup> Poststrukturalistisk teori og postmoderne kunst er innholdsleverandører i denne tendensen. To viktige aktører i den poststrukturalistiske debatt var den franske filosofen Jacques Derrida og semiotikeren Roland Barthes. Derrida hevdet at språket “alltid allerede” er skrift, at det ikke finnes noe opprinnelig urspråk eller talespråk som kommer forut for skriften. Det talte og tenkte er altså alltid allerede skrift, ikke nødvendigvis i fysisk forstand men funksjonsmessig. Roten til dette ligger i det at språk er sammensatt av tegn og tegn er bestemt av en funksjon som Derrida forklarer gjennom begrepene *arche-écriture* (urskrift) og *différance*. Urskrift gjelder både grafiske og ikkegrafiske uttrykk fordi i Derridas forståelse

---

<sup>136</sup> *Museum 2000*

<sup>137</sup> Det er forøvrig mulig at Thorkildsen har gjort en grammatisk feil i oppbygningen av de to setningene. Den siste av dem som lyder “Og det er den vi nå skal snakke om” peker grammatisk sett tilbake på ordet “tekst” som igjen peker tilbake til “det man finner interessant ved bare å se”. Men den teksten som følger handler om monteringen så det er en mulighet at det egentlig var det første ordet i den første setningen (“monteringen”) som den andre setningen skulle peke tilbake til. Forskjellen er likevel ikke så stor fordi ut av sammenhengen kan “monteringen”, “det man finner interessant ved bare å se” og “tekst” faktisk bety det samme. Se diskusjonen av begrepet *Tekst* som følger videre i dette kapittelet.

<sup>138</sup> Foster, Hal, *The return of the real*, kap 3?

handler det om tegnfunksjonen som sådan og den virker likt i både det skrevne og det ikke skrevne. I et tegn er det alltid en forskjell mellom uttrykket og betydningen fordi det er det som skaper mening. Denne nødvendige bevegelsen fra uttrykk til betydning kaller Derrida for *différance* og det ligger forut for ethvert tegn. Ettersom språk er sammensatt av tegn, og tegnfunksjonene er lik for det grafiske og ikke-grafiske, så kan de betegnes med fellesnevneren skrift. Denne lovmessigheten som tegnet er styrt av indikerer også at skrift og dermed også all bruk av språk er tvungent. Det finnes altså inget personlig språk. Språkfunksjonen eksisterer forut for anvendelsen av den og kan ikke forandres. Språk må være forståelig for andre for å være språk og det er funksjonen av *différance* som gjør kommunikasjonen mulig.

Kapitlene “The death of the author” og “From work to Text” i boka *Image, music, text*<sup>139</sup> kan stå som eksempler i Roland Barthes tilfelle. I “The death of the author”<sup>140</sup> postulerer Barthes at autøren ikke er noe som står forut for språket, som en opphavsmann, men at hun/han blir tvunget til å bruke et allerede eksisterende språk for å ytre seg. Autøren er en like stor del av en felles tekstlighet som leseren. Teksten kan ikke forklares ut i fra autøren, den samles hos leseren, men er likevel ikke individuell fordi leserens bruk av språket er like tvunget som autørens. Alle blir i realiteten produserende lesere og ingen står som unik opphavsmann.

I artikkelen “From work to Text” som kom ut to år senere mente Barthes å spore en samtidig tendens til en økt oppmerksomhet mot et annet objekt enn verket, nemlig *Teksten*.<sup>141</sup> Istedet for å lese objektet ut i fra et opphav slik verket blir lest kan ikke *Teksten* leses ut i fra et opphav fordi den har hverken en begynnelse eller en slutt. Til forskjell fra verket er ikke *Teksten* et fysisk, avsluttet objekt, men et objekt holdt i språket. I *Teksten* er derfor det hierarkiske forholdet borte og man står igjen med en felles intertekstualitet hvor alle står som produsenter og ingen står som opphavsmann. Et verk kan også være *Tekst*, men ikke alle verker. “[...] *the Text is experienced only in an activity of production.*”<sup>142</sup> Verkets forklaring er opphavet mens ingenting er forut for teksten hvis mening er utsatt i det uendelige, fordi det som betegner alltid er i forandring og aldri fast. Til forskjell er verket knyttet til én fast betegner. En *Tekst* er åpen, paradoksal og kan ikke plasseres i hierarki. En *Tekst* har ikke én mening, men virker metonymisk. Assosiasjoner, kontakter, overføringer.

---

<sup>139</sup> Barthes, Roland, “Image, music Text” (utdrag) i *Verk versus tekst del2*, blandingskompendium, kunsthistorie mellomfag (Oslo: Universitetet i Oslo, 17.juni 2002).

<sup>140</sup> Opprinnelig en artikkel fra 1968

<sup>141</sup> *Tekst* skrivers her i uthevet form og med stor bokstav for å skille ordet fra den vanlige forståelsen av det.

<sup>142</sup> Barthes “Image, music, Text”, 161

The intertextual in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the 'sources', the 'influences' of a work is to fall in with the myth of filiation; the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas.<sup>143</sup>

For å få en oppklaring av siste del av innledningen på s.10 virker det som om det er nødvendig å lese hele artikkelen. Og for å få en god forståelse av artikkelen synes det nødvendig å dykke litt dypere i det teoretiske feltet som er relatert til samtidskunst. På den ene siden kan man si at artikkelen inviterer til å vandre dypere i mange retninger, og uten dem er store deler av artikkelen utilgjengelig. Utstillingen vil således kunne tas med videre og lesningen kan utvides i etterkant.

På den andre siden finnes det en beskrivelse som følger rom for rom men denne har ingen motsvar i utstillingen annet enn de enkelte verkene. For å følge regien ville det vært nødvendig å sammenligne beskrivelsen i artikkelen og bildekartet nøye for hvert steg. På grunn av at digresjonene råder og at teksten har få strukturelle hjelp punkter (overskrifter, avsnitt) krever det mye tid, oppmerksomhet og struktureringsevne for å bruke den i relasjon til den visuelle presentasjonen. Det sier da seg selv at den knappast kan regnes som en guide. Selv om det var flere forutsetninger til stede for at katalogen skulle kunne være en tekst som fungerte i utstillingen er det altså mye som tyder på at dette bare delvis var tilfelle. Begge innledningsdelene på ss.1-2 og s.10 oppsummerer temaet uten alt for mye detaljer, men resten av teksten kan neppe ha fungert på stedet i noen særlig utstrekning. Ettersom den i forutsetter en kunsthistorisk inneforståthet på relativt høyt nivå og hadde lite klar hjelpestruktur, er det ikke sannsynlig at den fungerte som et detaljert tekstlig supplement i selve utstillingen.

### **3. Utstillingens diskursive felt**

For å kunne analysere utstillingen i forhold til de teorier og konvensjoner som ser ut til å ha vært styrende ar jeg valgt ut noen elementer i det diskursive felt som utstillingen ser ut til å befinne seg i. Det går ut på å undersøke de potensielle meningssystemer som utstillingen forholder seg til. Utvalget er gjort med tanke på at utstillingen var en samlingsutstilling holdt på et museum, den tok mål av seg å problematisere sin posisjon som avsender, den hevdet å bevisst forholde seg til utviklingen i samtidskunsten og forholde seg til det postmoderne.

En samlingsutstilling på et museum er nødvendigvis sterkt knyttet opp mot begrepet museum. Ved at den befant seg innenfor museumsinstitusjonen ville den også ikke kunne unngå å

---

<sup>143</sup> Ibid., 164

oppfattes som museal. Jeg kommer derfor i kapittel 3.1. til å se litt nærmere på hva det museale innebærer. Det at utstillingen tok mål av seg å problematisere seg selv som meningsprodusent vil også delvis bli berørt i dette kapittelet gjennom en presentasjon av diverse kritiske retninger innen museumsfeltet. Dette temaet blir så ført videre i kapittel 3.2. der jeg diskuterer museumskritikere som står som utenforstående meningsprodusenter om museet. I kapittel 3.3 presenterer jeg noen eksempler fra samtidskunstfeltet som viser hvordan kunsten på forskjellige måter har utfordret og utfordrer museet som sted for kunsten og som meningsprodusent. I kapittel 3.4. presenteres noen innfallsvinkler til museets muligheter som en postmoderne institusjon.

I kapittel 4 vil jeg foreta en oppsummering hvor utstillingen kan plasseres med hensyn til disse temaene, det moderne museets diskurs og tendensen til å lage tematiske samlingsutstillinger på moderne kunstmuseer. Dette vil forhåpentligvis gi en dypere indikasjon på utstillingen som meningsprodusent.

Faren for å gå inn i en totalitær forklaringsmodell er også til stede i et prosjekt som dette og ikke bare i den kausale forklaringsmåten. Det diskursive felt jeg presenterer vil derfor aldri kunne fremstå som helhetlig, men vil kunne utfordres og revideres.<sup>144</sup>

Selv om kunstmuseet er hovedtema vil noen av kapitlene ha en mer generell karakter ettersom museet i noen sammenhenger blir behandlet som ett fenomen.

Kapittelet bør leses som en fordypning av utvalgte, viktige elementer som er del av-, står i kontrast til-, eller på en eller annen måte berører utstillingens diskurs.

### **3.1. Museets aktualitet**

“Our aim must be to generate a condition in which visitors can experience a sense of discovery in looking at particular paintings, sculptures or installations in a particular room at a particular moment, rather than find themselves standing on the conveyor belt of history.”<sup>145</sup>

Denne siste setningen i Nicholas Serotas bok om de moderne museers dilemma oppsummerer hans synspunkter om de moderne museers fremtidige rolle. Serota mener at til forskjell fra utstillingsmåter som den tradisjonelle historisk leksikale eller det nyere fokuset på opplevelsen av én kunstners verk isolert, er løsningen å kombinere opplevelse og fortolkning

---

<sup>144</sup> Utvalget av innfallsvinkler sier ikke minst en del om min avsenderposisjon eller den diskursen som denne avhandlingen kan skrives inn i.

<sup>145</sup> Serota, Nicolas: *Experience or interpretation. The dilemma of museums of modern art* ( London: Thames and Hudson, 2000), 55.

gjennom å “[...] seek to promote different modes and levels of ‘interpretation’ by subtle juxtapositions of ‘experience’.”<sup>146</sup>

De siste 20-30 års museumsboom har vært fulgt av en stor interesse for museumsinstitusjonen<sup>147</sup> hvor kritiske og reformative tanker, både internt i museene, eksternt i varierte fagkretser og ikke minst hos kunstnerne, har vært fremtredende. Serotas tekst er et eksempel på hvordan en representant for museet selv bruker et kritisk søkelys.

Museet har fortsatt sterke røtter til sin opprinnelse i opplysningstiden, men det har måttet tåle utfordringer fra en samtidskultur som har gjennomgått store forandringer i både idé og form. I takt med den økende globaliseringen og kapitaliseringen av kulturen har poststrukturalistiske og postmoderne ideer satt sitt preg på vitenskap og teori. Det sier seg selv at det moderne museet, som ble utviklet i samsvar med opplysningstiden rasjonelle tanke og dannelsesideal, ikke har kunnet forbli uberørt av dagens samtidige strømninger uten å miste aktualitet. Nå har museet heller ikke stått uberørt tidligere i den relativt korte tiden det har eksistert, og det er kanskje mulig å spore en økende tvil når det gjelder selvfølgeligheten i institusjonens posisjon. (Dette vil jeg komme tilbake til i kapitlene 3.2., 3.3. og 3.4.) I det følgende vil jeg si noe om hvordan dagens museumsverden forstår sin rolle i samfunnet.

### 3.1.1. ICOMs museumsdefinisjon

Som verdens største museumsorganisasjon er ICOM<sup>148</sup> (International Council of Museums) en retningsgiver for de fleste museers virksomhet. I ICOMs statutter blir *museum* definert som

---

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Termen institusjon brukes her i samme forståelse som Dag Solhjell anvender når han diskuterer kunstinstitusjonen i boken *Kunst-Norge*. Han beskriver kunstinstitusjonen som “[...] et helt sosialt og kulturelt system av mennesker og institusjoner med ulike verdier, som stadig skifter posisjoner, standpunkter og handlingsformer i et uoversiktlig, men likevel strukturert samspill av konflikt og samarbeid.” Solhjell, Dag: *Kunst-Norge*, Universitetsforlaget, Oslo 1995, s.18 Institusjon skal altså forstås som “[...] det sosiale og kulturelle mønster som ligger “bak” den mer formelle strukturen.” ibid.

<sup>148</sup>, 1. The International Council of Museums (ICOM) is the international non-governmental organization of museums and professional museum workers established to advance the interests of museology and other disciplines concerned with museum management and operations.  
2. ICOM consists of its members acting cooperatively in National and International Committees and Affiliated and Regional Organizations, assisted by its Secretariat.  
3. The Registered Office and Secretariat of ICOM shall be at such place as the General Assembly, with the approval of UNESCO, may decide. ICOM shall take such steps as are necessary and appropriate to obtain such privileges and benefits as may be available under the law of the land where the ICOM registered office and Secretariat are located.” Sitatet er hentet fra “Article 1 – Name and Legal Status”, i *ICOM Statutes* <http://icom.museum/statutes.html#2>, fra ICOMs offisielle nettside: <http://icom.museum/>, besøkt 25.04.07 . (Statuttene ble sist revidert ved den 20. generalforsamling (Barcelona, Spania, 6.juli 2001, men innholdet i det anvendte sitatet ble ikke utsatt for modifikasjoner.)



[...] a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.

(a) The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.<sup>149</sup>

Definisjonen er interessant å undersøke i forbindelse med den diskursive plasseringen av *M.U.S.E.U.M* fordi den vil kunne være med på å sette utstillingens museumsforståelse i perspektiv.

ICOM er et samarbeid- og konsolideringsorgan for det stadig økende antall av museer i verden. Museumsdefinisjonen blir stadig tatt opp til revidering uten at den nødvendigvis blir forandret.<sup>150</sup> Den er et dokument på hvordan museumsverden til enhver tid definerer seg selv. Lik de fleste store defineringsinstanser ligger det også her en treghet slik at definisjonen ikke nødvendigvis speiler de faktiske forhold. Det vil hele tiden kunne oppstå situasjoner som ikke omfattes av det gjeldende museumsbegrep, men disse vil antagelig ikke være en utfordring til definisjonen før de eventuelt oppfattes som så omfattende at de allerede fungerer som normaliserte unntak fra regelen. En museumsdefinisjon vil nødvendigvis være generaliserende og ikke ha plass til særegne fenomener. For å få et mer nyansert bilde av den gjeldende tids museumsforståelse er det derfor også interessant å se utenfor de konsoliderende organer. På kunstområdet er særlig temaer som selvrefleksivitet, private aktører, nye kunstuttrykk og permanensen i museumssamlinger interessante. Dette er problemstillinger som rører seg i dagens kunstmuseumsverden og som utfordrer ICOMs gjeldende definisjon. Når det gjelder permanens er det flere ting som utfordrer. For det første er bevaringen av gjeldende samlinger et stadig problem, særlig fordi det på kunstområdet lenge har eksistert en situasjon hvor en stor del av uttrykkene har hatt en svært forgjengelig karakter. Det økende variasjonen av kunstverk er også en utfordring i dette henseende. Det økende antallet private aktører kan også være en utfordring med hensyn til ikke-profitt-tanken i museet.

Den delen av definisjonen som inneholder en spesifisering av hva som kan regnes som museum har vært gjenstand for størst forandring og vitner om at museumsområdet er i stadig utvidelse.<sup>151</sup> Den vitner også om at det har vært et økende behov for spesifisering av hva som kan inkluderes av museer. Dette kan skyldes en generell økning i musealisering, men også at

---

<sup>149</sup> Ibid. Utdrag fra "Article 2 – Definitions"

<sup>150</sup> Siden oppstarten av ICOM i 1946 har museumsdefinisjonen blitt revidert 6 ganger. Revideringene skjedde i 1956, 1961, 1974, 1989, 1995 og 2001. Ibid.

<sup>151</sup> I 1946 var spesifiseringen inkludert i definisjonens tre linjer, mens per 2001 var det lagt til hele 9 utskilte punkter som forteller hva som kvalifiserer til å bli kalt museum. Ibid.

museets rolle er i en diffensieringsfase. Kanskje ligger reaksjonene på museumskritiske holdninger i denne delen. På denne måten kan ICOM opprettholde et syn på museet som en selvfølgelig institusjon, samtidig som det kan vises til at det er en organisasjon som har en seriøs holdning til aktuelle museumsdebatter.

### 3.1.2. Museumsboom eller museumskrise

På tærskelen til det 20. århundrede er det universalhistoriske og historicistiske museum gerådet ud i en dyb krise, og de første universalhistoriske afhandlinger om museet dukker op. På tærskelen til det 21. århundrede er det ikke til at afgøre, om museet har overvunnet krisen, eller om det er gerådet ud i en ny og endnu alvorligere krise. I hvert fald er vi i disse år vidne til det merkelige fænomen, at vi på den ene side oplever et sandt museumsboom, og på den andre side oversvømmes af bøger og artikler, som dels placerer museet i centrum af den kulturelle debat, dels gør den til et kulturelt dødssymbol, til et forvarsel om de siste tider.<sup>152</sup>

I stedet for å førsøke på en uttømmende årsaksforklaring av denne store museumsboomen, som Arno Victor Nielsen undret seg over jamfør sitatet over, vil jeg kommentere noen forskjellige observasjoner fra den gjeldende perioden.

I opptakten til den store boomen observerte den franske museologen Germain Bazin at museet befant seg i en kriselignende situasjon. Han avsluttet sin museumshistoriske fremstilling *The museum age*<sup>153</sup> fra 1967 med noen betraktninger om datidens og fremtidens museum. Bazin så med nostalgi på at de store museene som var karakterisert av bredde i fremstillingen ble utfordret av samtidige trender. Et stadig økende publikum gjorde at museene trengte bedre fasiliteter. De utstilte objekter ble færre ettersom ansatte trengte rom for administrative oppgaver. En økende krav om nye utstillinger utfordret de faste utstillingene og dermed havnet enda flere objekter på lager. “Formerly, a good curator was one who built up a collection; today, it is one who has a flair for dramatic exhibitions.”<sup>154</sup> Bazin var bekymret for at de store museene i Europa ikke skulle kunne takle utfordringene fra et samfunn preget av konsumpsjon, befolkningseksplasjon og stadige teknologiske utviklinger. “The crisis at the Louvre is common to all great twentieth-century museums that must adapt themselves to buildings conceived at a time when the museological institution was not yet beset by technical and administrative problems. At the Louvre as at the Metropolitan Museum, it is a contest between collection and services.”<sup>155</sup> Det gjorde det ikke lettere mente han at de europeiske museene var under offentlig kontroll. I Amerika var situasjonen en helt annen ettersom museene der ikke var skapt eller styrt av lover og dekreter,

---

<sup>152</sup> Museum Europa, s.8

<sup>153</sup> Bazin, Germain: *The museum age*, oversatt av Jane van Nuis Cahill ( New York: Universe Books Inc., 1967).

<sup>154</sup> Ibid., 274

men var “[...]the spontaneous product of American life.”<sup>156</sup> og fungerte som private organer som ble styrt lik selskaper. De amerikanske museene hadde større administrativ stab og Bazin mente de var mer fleksible i møtet med de utfordringene museene stod overfor.

Bazin så altså ut til å tro at museet befant seg i et veiskille på 60-tallet og at det var forhold som tilgjengelighet, fasiliteter og popularitet som var i ferd med å bestemme museets fremtidige skjebne i en verden preget av befolkningseksosjon og raske teknologiske framskritt. Uten nødvendigvis å støtte meg til hans årsaksforklaring er det iallefall mulig å konstantere det faktum at det har blitt brukt store pengesummer på å bygge nye gjennommoderniserte museer, i tillegg til at mange eldre museer har gjennomgått en veritabel ansiktsløftning. Statistiske opplysninger om museumsutvikling viser klart at det har vært stor byggeaktivitet i den andre halvdel av 1900-tallet:

Since the end of World War II, museums have been one of the cultural scene's fastest-growing segments. According to a recent study commissioned by the federal government's Institute of Museum Services, more than half the museums in the United States were founded after 1950. [...] The rate was better than one each week. (For the United Kingdom, with a smaller population, the growth rate for the 1970s was equally impressive: A new museum opened every other week.)<sup>157</sup>

In the United States alone 600 new art museums have opened since 1970; in France 400 museums were built or renovated during the 14 years of Francois Mitterand's presidency (1981 to 1995).<sup>158</sup>

Nær 52 prosent av norske museer og samlinger er etablert etter 1975. Snaut 95 prosent av alle institusjonene er bygd etter 1900.<sup>159</sup>

Det har ikke manglet på utfordringer til museet gjennom 1900- og 2000-tallet. Fra å ha vært et sted for de få spesielt interesserte har museet fått en utvidet sosial funksjon. Det har blitt et sted som tiltrekker seg en større bredde av mennesker. “Once seen as elite, such institutions have become highly attended attractions, with soaring attendance, escalating budgets, diverse educational programs, and broad popular appeal.”<sup>160</sup> Og samtidig som museet har blitt et sted for alle har det stadig måttet tåle konkurranse fra andre medier og underholdningstilbud. Fra å gradvis åpne dørene for alle har museet nå blitt avhengig av massene som en bekreftelse på aktualitet og videre eksistens. Museers aktivitet måles nå i suksess og suksessens måleenhet er antall besøkende.

---

<sup>155</sup> Ibid.

<sup>156</sup> Ibid., 278

<sup>157</sup> Stephen E. Weil, *Rethinking the museum and other meditations* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1990).

<sup>158</sup> Victoria Newhouse, *Towards a new museum*, (New York: Monacelli Press, 1998), 12.

<sup>159</sup> Statistisk sentralbyrå, “Over halvparten av norske museer er etablert etter 1975”, i *Ukens statistikk nr.35. 1996* (Statistisk sentralbyrå [http://www.ssb.no/ukens\\_statistikk/utg/9635/6.html](http://www.ssb.no/ukens_statistikk/utg/9635/6.html) oppsøkt 26.04.2007).

<sup>160</sup> *The museum as muse: artists reflect*, Kynaston McShine, utstillingskatalog, The Museum of Modern Art, New York, 1999, s.6

Stephen Weil spurte i boken *Rethinking the museum* fra 1990 om når det endelig vil være nok museer. Selv svarte han at vi ikke bør bekymre oss for den store museumsaktiviteten fordi den er et sunnhetstegn for samfunnet som viser at mennesket hele tiden stiller spørsmål til sine omgivelser og foretar revideringer og forandringer. “In a world from which nothing could ever disappear, there would be no need to be certain that some things were preserved.”<sup>161</sup> Men samtidig som han bifalt museumsboomen var teksten hans sentrert om revideringer av museets essensielle funksjoner. Han mente å se at et nytt paradigme var på vei inn i museumsverden hvor de fem grunnleggende funksjonene; å samle, konservere, studere, fortolke og utstille var redusert til tre; der samle- og konserveringsfunksjonene var sammenføyd til det å bevare, fortolkning- og utstillingsfunksjonene var samlet til det å kommunisere, mens studiefunksjonen sto uforandret. Dette var en observasjon han hadde blitt introdusert til gjennom museologen Peter van Mensch. Koblingen av samle- og konserveringsfunksjonen var noe Weil mente å se en lignende holdning til i de store profesjonelle organisasjonene ICOM og AAM. Både ICOM og AAM uttrykte i de respektive årene 1986 (ICOM) og 1984 (AAM) at innsamling av materiale skulle gjøres med omhu i forhold til museenes kapasitet, slik at objektene fikk den rettmessige behandling og oppmerksomhet. Det å samle inn nytt materiale skulle ikke gjøres uten at det først var gjort vurderinger om kapasiteten for bevaring med den tilhørende registrering og i forlengelsen av dette: kommunisering. Den andre sammenkoblingen, fortolkning og utstilling, var også noe Weil mente å kunne spore som en bredere tendens. Denne delen så han på som en mer drastisk forandring for museet fordi fortolkningsdelen vanligvis var sett på som skilt fra det å utstille objekter. Skillet lå i følge Weils analyser ikke i det at det ble sett på som mulig å sammenkoble disse funksjonene, men i det at man innså at de faktisk er uadskillelige. Weil hevdet at det på slutten av 80-tallet var tegn på en økende bevissthet om at utstillinger ikke er nøytrale installasjoner, men at fortolkningsperspektivet hele tiden er med og ikke er noe som kan skilles ut som en egen funksjon.

Den store museumsaktiviteten ble av Weil betraktet som et tegn på at samfunnet er i stadig forandring og at det derfor hele tiden er et behov for å bevare gårdsdagen. Nielsen observerte i 1993 at museet befant seg over alt og konkluderte med at vi har trådt inn i den museale tidsalder hvor nesten alt betraktes som bevaringsverdig. Hans diagnose er noe mer negativ enn Weils. Til forskjell fra Weils positive bilde av at verden stadig forandrer seg så Nielsen ut til å ha frykt for at Europa er i ferd med å forsvinne fordi det moderne, som er

---

<sup>161</sup> Weil, Stephen E., s.6

Europas kjennetegn, har spredt seg over alt og utviklingen hviler i flere hender. “ Hvis Europa er identisk med vesterlandsk modernitet, med Webersk rationalisme, så er Europa ikke lenger europæisk, for moderniteten er ikke lenger europæisk. Den teknologiske fantasi blomstrer nu snarere udenfor Europa.”<sup>162</sup> Slik sett er det særegne ved Europa ikke lenger særegent. “Det er i dag allestedsnærværende og derfor er det reelt forsvundet.”<sup>163</sup>

Nielsens prognose for Europa virker sterkt påvirket av analyser som plasserer musealiseringen som en angst for fremtiden, som har sammenheng med ødeleggelsen av naturgrunnlaget. Den synes også å signalisere en frykt for at den økende globaliseringen vil føre til at de kulturelle særegenheter forsvinner. Museet står således som en helt nødvendig institusjon som er den eneste som kan bevare noe av fordums tiders kulturelle variasjon.

Ut i fra denne gjennomgangen er det mulig å trekke ut tre problemstillinger i dagens museumsverden. Den første er utfordringen fra et stadig mer aktivt samfunn hvor løsninger som modernisering og tilpasning av fasiliteter og formidling skal opprettholde museets aktualitet. Bazin observerte allerede på 60-tallet at museet var i en slags krisesituasjon på grunn av det økende presset fra publikum og moderniseringskravet. Den andre handler om museet som et uttrykk for et samfunns kulturelle krise, der museet må utvides proposjonalt med den økende farten i samfunnets forandringer og kulturelle utvanninger. Den tredje problemstillingen går i liket med den første på aktualitet, men handler om fagidentitet, bevissthet, problematisering og åpenhet om konvensjoner og verdier. Alle de tre problemstillingene ser ut til å kunne forklare hvorfor det snakkes om at museet er i krise og utvikling på en gang.

### 3.1.3. Ny museologi

I essaysamlingen *Museer i fortid og nåtid* skriver Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna at det i de siste tiårene har vært et stadig større vitenskaplig fokus på museene og at museologi har blitt definert som en egen fagdisiplin ved flere universiteter.<sup>164</sup> I samme periode har uttrykket *ny museologi* eller *new museology* vært på manges lepper. Uttrykket har kanskje ikke et fast meningsinnhold, men det som virker å gå igjen er tanken om at museumsverdens fokus må skifte fra metodetenkning til formålstenkning slik Peter Vergo annonserer det i

---

<sup>162</sup> Arno Victor Nielsen, “Innledning” i *Museum Europa: om tingenes orden*, Den jyske Historiker nr.64, 5-10 (Århus: Aarhus universitetsforlag, 1993), 10

<sup>163</sup> Ibid., 9

<sup>164</sup> Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, “Museer og museumskunnskap: Et innledende essay” i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, 9-24, red. av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (Oslo: Novus forlag, 1999), 13

innledningen til utgivelsen *The New Museology* i 1988.<sup>165</sup> Innholdsmessig virker dette å ha handlet om å vekke museet fra en sovende og nedstøvet posisjon til å bli en aktiv kulturinstitusjon. Som ledd i dette har etableringen av museologi som en seriøs fagdisiplin vært et sentralt punkt. For å være en aktiv og ikke minst aktuell kulturinstitusjon har nye museologiske retninger, i følge Anupama Bhatnagar, kritisert den tidligere museologien for lite forskning, lite selvkritisk perspektiv, lite oppmerksomhet for varierte kulturelle identiteter og subkulturer, samt lite fokus på publikum som aktive deltagere.<sup>166</sup> Mieke Bal har på sin side registrert *New museology* som museumsverdens variant av *New art history* og *New anthropology*.<sup>167</sup> Det samsvarer ganske godt med Bhatnagars observasjoner fordi de tendensene som Bal nevner handler nettopp om å ha et kritisk blikk på tidligere autoritære fortellinger og i stedet presentere alternative perspektiver og historier.<sup>168</sup>

Selv foretar Mieke Bal en kritikk av *New museology* slik hun i utgangspunktet kritiserer alle innfallsvinkler og fortellinger. Hun mener nemlig at dersom ikke avsenderposisjonen er tydelig så vil alle perspektiver ha en autoritær karakter. Dette gjelder også spesielt for museet som har den spesielle egenskapen av at argumenter kan illustreres gjennom objekter. Bal uttrykker det selv på denne måten:

What bears to be criticized in theory and avoided in practice is the illusionary, deceptive, hence manipulative expository agency that pretends to be as self-effacing as the third-person narrator of nineteenth-century realist fiction. Exhibitions are neither realistic nor transparent windows through which the visitor can get a view on the world of art "as it is." They are the result of pointing by an agent who says, not in general "Look!" but "Look at this! This is what I have selected for you to see."<sup>169</sup>

### 3.1.4. Typologisering og regulering i museumsfeltet

Den store utviklingen innen museumssektoren de siste tiårene har i tillegg til fagdebatten vist seg som en ekspansjon av museer generelt og samtidig en større spesialisering.

I dagens museumslandskap finnes det eksempler på at nesten hva som helst kan danne basis for en museal samling, i allefall dersom man lar egendefinisjonen råde. I tillegg til offisielt

<sup>165</sup> Peter Vergo. "Introduction" i *The new museology*, red. av Peter Vergo, 1-5, (London: Reaction books, 1989), 3

<sup>166</sup> Anupama Bhatnagar. *Museum, museology and new museology* (New Delhi: Sundeep Prakashan, 1999), 37-48.

<sup>167</sup> Bal, *Double Exposures*, 162

<sup>168</sup> Innfallsvinkler som regnes inn under New art history er: "... (a) Marxist historical, political, and social theory, (b) feminist critiques of patriarchy and the place of women within historical and contemporary societies, (c) psychoanalytic accounts of visual representations and their role in 'constructing' social and sexual identity, and (d) semiotic (in Britain 'semiological') and structuralist concepts and methods of analysing signs and meanings." Jonathan Harris *The new art history: A critical introduction* (London: Routledge, 2001), 7. New art history korresponderer med det teoretiske feltet Tate Modern identifiserte seg med i den første samlingsutstillingen i 2000. Se sitatet s. 25 i oppgaven.

anerkjente museer eksisterer det et stort antall samlinger som bruker betegnelsen museum på sin virksomhet. Betegnelsen er ikke en internasjonalt beskyttet tittel, men offentlig anerkjennelse har selvfølgelig noe å si. American Association of Museums (AAM) har for eksempel et eget autorisasjonsprogram som sertifiserer museer som har oppnådd det høyeste nivå innen gjeldende profesjonelle standarder.<sup>170</sup> Nederland og Storbritannia har også hver sine organer som har startet opp et registrerings- og sertifiseringsopplegg for museene.<sup>171</sup> Danmark og Finland er eksempler på land som har innført egne lovreguleringer for museumsaktivitet. Museum som profesjon er derfor under sterkere beskyttelse der.<sup>172</sup> Ellers eksisterer det et stort antall seriøse organisasjoner og forbund som er sammenknyttet i nettverk både nasjonalt og internasjonalt og den internasjonale museumsorganisasjonen ICOM er som tidligere beskrevet en regulerende instans for all internasjonal museumsaktivitet.

Nye typer museer kommer stadig på banen, men inndelingen er fortsatt tradisjonell i generelle uttalelser. I Norge var hovedkategoriene per 2002 kunst- og kunstindustrimuseer, kulturhistoriske museer, naturhistoriske museer og blandede kultur- og naturhistoriske museer.<sup>173</sup> Encyclopædia Britannica Online har i et globalt perspektiv delt museene inn i kategoriene generelle museer, naturhistoriske- og naturvitenskaplige museer, vitenskap- og teknologimuseer, historiske museer og kunstmuseer.<sup>174</sup> Begge metodene viser en inndeling i store overordnede genrer og gir ved første øyekast et inntrykk av at museumsverden er enkel å kategorisere. De tradisjonelle genrene stammer fra idegrunnet som museet som institusjon er tuftet på. Opplysningstidens museum ble utviklet med en overbevisning om at verden var rasjonell og kunne ordnes i systemer og kategorier. I dag har verdensbildet forandret seg. Forskere er skeptiske til generaliserende og universalistiske teorier og den europeiske rasjonelle tanke har fått utfordring både internt og ikke minst gjennom ekstrauropeisk tenkning og forskning. Verden blir mer og mer global, men samtidig lokal på

---

<sup>169</sup> Bal, *Double exposures*, 158

<sup>170</sup> For mer om sertifiseringsprogrammet, se: American Association of Museums, *AAM accreditation program* (American Association of Museums, <http://www.aam-us.org/museumresources/accrred/index.cfm> oppsøkt 26.04.2007)

<sup>171</sup> Denne aktiviteten ble oppstartet av De Nederlandse Museumvereniging (NMV) i Nederland i 1997 og Museums and Galleries Commission (MCG) i Storbritannia i 1988. St.meld.nr.22(1999-2000), *Kjelder til kunnskap og oppleving*, (Kultur- og kirkedepartementet <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/19992000/Stmeld-nr-22-1999-2000-.html?id=192730>, oppsøkt 26.04.2007,) kap.7

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> St. mld 48, *Kulturpolitikk frem mot år 2014*, (Kultur- og kirkedepartementet <http://www.regjeringen.no/Rpub/STM/20022003/048/PDFS/STM200220030048000DDDPDFS.pdf> oppsøkt 25.04.2007), 54

grunn av at den store variasjonen av verdens aktører i seg selv er en motsetning til universelle perspektiver.

Ettersom museet er en heterogen institusjon skulle man kanskje tro at identiteten ble utvannet og svekket med den store ekspansjonen. Men som jeg har vist virker det heller å foregå en identitetsstyrkning med den økte faglige konsolideringen. Museet virker dermed å stå enda sterkere i samfunnet enn noen gang.

Jeg viste tidligere, i kapittel 1. at det innen kunstmuseet virker å ha foregått en sterk konsolideringsprosess, særlig når det gjelder det moderne museet. Kunstmuseet er likevel en ganske heterogen institusjon. Det finnes kunstmuseer i alle mulige størrelser, både i privat og offentlig regi.

I essaysamlingen *Museer i fortid og nåtid* presenterer Olga Schmedling en inndeling av kunstmuseene i tre paradigmer som hun mener er fungerende i dag.<sup>175</sup> Klassisk kunst, modernistisk kunst og samtidskunst blir satt opp som de tre kunstkodene som styrer forestillingen om kunstobjektene. Hun opererer med tre kategorier av kunstmuseer som er med på å bestemme kunstkodene: de nasjonale kunstmuseene – nasjonalgalleriene, museer for moderne kunst og museer for samtidskunst.<sup>176</sup>

Hanne Beate Ueland foretar i hovedoppgaven *Kunnskap, estetikk, opplevelse* en annen typeinndeling av kunstmuseet: privatsamlingen, museet som hellig sted og det spektakulære museum.<sup>177</sup>

Nicolas Serota på sin side fokuserer i boken *Experience or interpretation* på utviklingen i selve utstillingsformen. Han gjenkjenner at museene tidligere har fulgt en utstillingskonvensjon hvor verkene har vært historisk, kronologisk plassert etter skoler. Med Alfred Barr og MoMA kom grupperingen etter stiler, retninger og etter hvert verket det stille, lukkede rom med en transcendent, sakral stemning. Da boken ble skrevet i 1999-2000 mente han å spore en tendens til å skape monografiske utstillinger og enmannsmuseer.<sup>178</sup>

I de siste tiårenes museumsbyggeri kan det spores en tendens til å reise bygninger som i seg selv skal fremstå som spektakulære kunstverk. Guggenheimmuseet utenfor Bilbao er kanskje

---

<sup>174</sup> “museums, types of” i *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/eb/article-9117299/types-of-museum>, besøkt 25.04.2007

<sup>175</sup> Olga Schmedling. ”Kunstmuseer” i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, 208-227, red. av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (Oslo: Novus forlag, 1999), 213-221

<sup>176</sup> Inndelingen er presentert som en orienteringsmodell som skal si noe om hovedtendenser og Schmedling understreker at hun ikke pretenderer å gi et altomgripende bilde av den gjeldende situasjon på kunstmuseumsfeltet.

<sup>177</sup> Ueland. ”Kunnskap, estetikk, opplevelse” **sidetall**

<sup>178</sup> Serota, *Experience or interpretation*, 7-21



det mest kjente eksemplet. Dette er et museum som er satt opp lik et opplevelsessenter, et stykke unna andre severdigheter, og som har importert en samling som ikke har noen særskilt tilknytning til stedet. Museet virker nærmest som en kommersiell pakkeløsning fra Guggenheimstiftelsen, et kunstverdens Disneyland.

Selv om kunstmuseet ser ut til å være en variert institusjon med forskjellige kunstbegreper eksisterende parallelt så har de en særskilt ting til felles som knytter dem til samme diskursorden, og det er at museet hele tiden fremstår som kunstnes ultimate sted.

Selv om flertallet kanskje ikke setter spørsmålstegn ved museet som kunstens sted har det gjennom hele 1900-tallet vært spor av misnøye med institusjonen.

Både akademikere og kunstnere har satt museet på prøve, noen i mer ekstrem grad enn andre. I kapittel 3.2. og 3.3 blir det presentert eksempler fra begge leire, betraktninger som både kritiserer og avfeier museet rolle som sted for kunsten.

### **3.2. Museet sett fra utsiden**

Museets utvikling de siste tiårene har ikke kun vært et indre anliggende. En stor del av den nyere museumsinteressen ser ut til å ha kommet fra eksternt hold. "Museet og al dets væsen er i disse år pludselig blevet gjenstand for stor teoretisk interesse blandt filosoffer, kulturhistorikere, kulturjournalister og sågar blandt museumsfolk. Det er som om museet pludselig har tabt sin uskyld, sin selvfølgelighed."<sup>179</sup>

Den nederlandske litteraturteoretikeren Mieke Bal har lokalisert den store interessen i det at humanvitenskapene de siste 20-30 år i økende grad har inntatt en selvkritisk holdning hvor interdisiplinæritet har blitt fremmet til fordel for eksklusivitet i fag og metode. Museet har i følge Bal vært et yndet studieobjekt nettopp fordi det er en multidimensjonell institusjon som hele tiden er nødt til å forholde seg til det interdisiplinære samtidig som det fremstår som en integrert disiplin.<sup>180</sup>

#### **3.2.1. Doble eksponeringer<sup>181</sup>**

---

<sup>179</sup> Arno Victor Nielsen, "Innledning" i *Museum Europa: om tingenes orden*, Den jyske Historiker nr.64, 5-10 (Århus: Aarhus universitetsforlag, 1993), 5. Mag.art Olga Schmedling har også observert at museet og dets utbredelse har vært et yndet tema i analyser og statistikker innenfor human- og samfunnsvitenskap de siste årene. Schmedling, Olga: "Kunstmuseer" i *Museer i fortid og nåtid*, red. av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan, Margrethe C. Stang, 208-227, (Oslo: Novus forlag, 2003). 209.

<sup>180</sup> Bal, *Double exposures*, 2

<sup>181</sup> Tittelen er en oversettelse av Mieke Bals bok *Double exposures*.

Selv er Bal en representant for den siden av de eksterne museumsstudier som har en kritisk innfallsvinkel. Hun er mer interessert i museet som diskurs enn som objekt, fordi hun mener at museet også har et sett av semiotiske og epistemologiske vaner som er beskrivende for institusjonen som disiplin og som det er verdt å stille kritiske spørsmål til.<sup>182</sup>

Som tidligere nevnt foretar Bal en analyse av utstillingshandlingen i boken *Double exposures*. Gjennom analysen kommer hun frem til at utstillingsagenten, eller avsenderen, må ”vise sin hånd”, det vil si tydeliggjøre sin posisjon, for å unngå å være illusjonistisk, bedragerisk og manipulativ.<sup>183</sup>

Bal legger sin analyse opp rundt avsender (utstillingsagent), mottaker (betrakter) og objekt (kunstverk) som henholdsvis 1. person, 2. person og 3. person. Avsenderenposisjonen har i utgangspunktet stor makt i en utstilling fordi objektene som vises frem blir satt i en ramme av retorisk og narrativ karakter. Verker velges ut, settes sammen, forklares og gjøres lesbare gjennom avsenderposisjonen. Dersom denne avsenderposisjonen ikke er synliggjort i utstillingen, mener Bal det både vil kunne objektifisere verkene på utstillingen, samt umuliggjøre en dialogsituasjon. Verkere blir da kun en illustrasjon av utstillingsagentens argument og betrakteren har liten mulighet til å være noe annet enn en passiv mottager.

Som jeg nevnte ovenfor så avviser Bal at det å i seg selv fortelle alternative historier eller flere historier kan være en løsning på problemet med ”den store fortellingen.” De alternative historiene er i følge henne like sterke meningsytringer fordi de er like mye bundet opp i diskursive strukturer. Ingen fortellinger kan således fremstå som nøytrale, sanne eller mer riktige enn noen andre. Den eneste løsningen Bal kan se er å gjøre avsenderposisjonen tydelig. Med det vil det kunne foregå en utveksling mellom 1.person og 2. person slik at 2. person også har muligheten til å innta posisjonen som 1. person. Sagt på en annen måte så handler det om å klargjøre utstillingen som argument slik at betrakteren har mulighet til å gjenkjenne argumentet som et argument og dermed kunne komme med eventuelle motargumenter. Bal mener at dette også vil frigjøre verket i større grad. Selv uttaler hun det slik: ”Finally, once the first and the second person positions have become explicit and interactive, the status of the ”third person”, the object of their pointing, may be involved in this narrative in other ways than simple objectification.”<sup>184</sup> Hennes kritiske posisjon handler således om at museumsutstillinger, eller utstillinger generelt, ikke kan behandles som nøytrale, men at de bevisst må sees som diskursive strukturer.

---

<sup>182</sup> Bal, *Double exposures*, 2- 3

<sup>183</sup> Jamfør sitatet i kap. 3.1.3.

<sup>184</sup> Bal, *Double exposures*, 5

### 3.2.2. Er museet utdatert?

[...] museet i kraft av å være etablerte institusjoner med et par århundrer bak seg har et stående offentlig mandat til å samle, bevare og fortolke ulike deler av samtidens og fortidens menneskelige uttrykk. Det fører til at de omgir seg med en språklig og organisatorisk selvfølgelighet som gir dem en slitestyrke og en legitimitet som mange andre institusjoner i dagens samfunn kan misunne dem. Det er få som vil hevde at museer er noe som er uten offentlig interesse, eller at museenes samlinger uten videre kan avhendes eller kasseres.<sup>185</sup>

Brenna og Amundsens vurderer i dette sitatet museet som en sterk og selvfølgelig institusjon, men samtidig påpeker de at museumskunnskap har som oppgave å utfordre denne selvfølgeligheten. Med henvisning til et samtidig vitenskapelig rom hvor de store sannheter undergår sterk kritikk mener Brenna og Amundsen at museumskunnskap hele tiden må være opptatt av å ha en undrende posisjon og hele tiden stille spørsmål. Denne tilnærmingen er et museumsinternt perspektiv og poenget er derfor selvfølgelig ikke å kritisere museet i hjel, men å styrke museet som en aktuell og selvrefleksiv institusjon. Fra ytre hold derimot finnes det eksempler på kritikk som angriper museet så sterkt at hele institusjonen synes å slå sprekker. Douglas Crimp har nettopp en slik innfallsvinkel i boken *On the Museum's Ruins*. Crimp mener at museet har utspilt sin rolle i lys av hans definisjon av den sanne postmoderne kunst.

Denne sanne postmoderne kunstneriske praksisen utfordrer i følge Crimp museets tro på muligheten for homogene kategoriseringer. Og den største homogene kategoriseringen av dem alle er kunsten med stor K hvis hjem er museet.<sup>186</sup> Crimp bruker André Malraux' *Museum without walls*<sup>187</sup> og kunsthistorikerens slideshow som et uttrykk for det kunsthistoriske bedrag i sin ytterste konsekvens. Lik den tilsynelatende homogeniteten i museet viser både Malraux' museum og kunsthistorikerens slideshow hvordan kunsten blir behandlet under ett på tross av heterogeniteten i uttrykkene. Men Crimp sporer et brudd i Malraux' imaginære museum, og det er fotografiet selv som kunstform. Med fotografiets inntog i kunstens sfære mener Crimp det er umulig å opprettholde det homogene blikk fordi fotografiet knytter kunsten til virkeligheten.<sup>188</sup> Fotografiet kom inn i kunsten på en tid hvor modernismen var den rådende diskurs i museet, jamfør konsolideringsprosessen ved Museum of Modern Art som ble diskutert i kapittel 1. Med Robert Rauschenberg og Andy Warhols

---

<sup>185</sup> Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, "Museer og museumskunnskap: Et innledende essay.", i *Museer i fortid og nåtid*, red. av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, 9-24, (Oslo: Novus forlag, 2003)

<sup>186</sup> Douglas Crimp *On the museums ruins* (Camebridge (Massachusetts), The MiT Press, 1993), 54-56

<sup>187</sup> Et supermuseum av fotografier der kunstverkene kan samles i ett og vises frem som del av samme familie, av samme essens.

bruk av fotografiet på 60-tallet mener Crimp at modernismens rene kategorier av maleri og skulptur mister sin autonomi og aktualitet. Som tidligere diskutert i gjennomgangen av utstillingen karakteriseres den modernistiske kunstforståelsen (representert gjennom Michael Fried og Clement Greenbergs teorier) av en oppfatning av kunstverket som rent, originalt, autentisk og universelt - som ved å stenge ute den materielle, historiske og sosiale verden kan gi en opplevelse noe abstrakt, harmonisk og transcendent - som et slags uttrykk for verdens abstrakte essenser. Denne karakteristikken samsvarer også i stor grad med de to overlappende utstillingsteknikkene som ble stående igjen som en standard etter Museum of Modern Arts eksperimenteringsfase, jamfør kapittel 1.1.

Både fotografiet som et kunsterisk medium og andre kunsteriske strategier på 1960-tallet til i dag har utfordret modernismens kategorier og på diverse måter vist at kunsten også er knyttet til tid og sted og de materielle og diskursive forutsetninger som både skapelsesprosessen og opplevelsesprosessen av et kunstverk er involvert i. Det mest berømte eksempelet på en slik kunstnerisk strategi kom som kjent mye tidligere med Marcel Duchamps readymades som står som en slags ekstrem erklæring av at kunstere nødvendigvis forholder seg til en eksisterende materialitet og et meningssystem der man ikke kan stå som unik skaper men en skaper som "... manipulates, displaces, reformulates, repositions what history has provided."<sup>189</sup>

Til forskjell fra en postmodernisme der alt er tillatt og alle stiler kan brukes om hverandre hevder Crimp at den kunsten som bryter ned idéen om at kunsten har ett felles underliggende språk og ett sted er den virkelige postmoderne kunst. Den virkelige postmoderne kunst er altså den den kunsten som bryter ned homogeniteten i kunsten. Dersom kunstens sted er mange steder og kunsten deltar i mange diskurser blir konklusjonen da at museet har utspilt sin rolle som kunstens hjem.

### **3.3. Kunstnerne og museet**

Gjennom hele 1900-tallet har museet vært av økende interesse for kunstnerne. Som jeg viste i kapittel 1.2. ble museet utsatt for sterk kritikk allerede tidlig i hundreåret av blant annet futuristene som sammenlignet museet med et likhus. Gjennom kapittelet viste jeg også til hvordan forskjellige avant-garde-grupperinger var opptatt av kunstens omgivelser og laget egne utstillinger så vel som utstillingseksperimenter for museene.

---

<sup>188</sup> Crimp, *On the museums ruins*, 66-71

<sup>189</sup> Ibid., 71

Rundt tiden for Vietnamkrigen og krisen i den postkoloniale verden var det en ekskalerende interesse for og kritikk av museet å spore blant kunstnerne. Det var en tid med generelt stor misnøye med verdens institusjoner. Det var en tid med sterkt politisk engasjement og stor demonstrasjonsvilje blant den unge oppvoksende generasjonen. Mary Anne Staniszewski har registrert at MoMA var et yndet demonstrasjonsmål for mange kunstere. I Norge var man blant annet vitne til demonstrasjoner utenfor det nyåpnede Henie-Onstad senteret på slutten av 60-tallet. Med stadige nye kunstneriske strategier som assemblage, happenings, performance, steds spesifisitet, videokunst og diverse konseptuelle praksiser som for eksempel fluxusbevegelsens aktiviteter sier det seg selv at det moderne museet, representert gjennom MoMA sto foran store utfordringer. Staniszewski konkluderte i boken *The power of display* med at MoMA ikke tok de nye kunstneriske strategiene til følge i sin diskurs, men inviterte de alternative kunstneriske praksisene inn i museet og stilte seg i bakgrunnen som en tilsynelatende nøytral container. Museet som på 70-tallet ble kritisert for å være ekskluderende og elitistisk kunne på denne måten unndra seg kritikken. Jeg vil i det følgende presentere noen få kunstere som har forholdt seg kritisk til museet som kunstens ramme for å forsøke å gi et innblikk i noe av det som fra kunstnerenes side blir sett på som problematisk ved museet som meningsprodusent.

### 3.3.1. Institusjonskritikk i kunsten

Av aksjoner mot MoMA som meningsprodusent kan *Guerilla Art Action Groups* "blood bath" i november 1969 stå som eksempel. Aksjonen fant sted i MoMAs inngangshall. Kunstnerne Silvianna, Jon Hendricks, Poppy Johnson og Joan Toche steg inn i museet tilsynelatende pent antrukket i drakt og dress. Under klærne hadde de imidlertid gjemt ballonger fylt med okseblod. Gruppen av kunstere samlet seg i en klynge, kastet plutselig en stor bunke med papir på gulvet og begynte å dra i hverandres klær og skrike på et uforståelig språk. Ballongene med blod sprakk og sprutet utover kunstnerne og gulvet. Skrikingen og blodsprutingen fortsatte en stund før kunstnerne sank sakte ned på gulvet klagende og stønnede. Kunstnerne reiste seg så opp og gikk ut av museet. (III) Papirene som ble kastet utover gulvet var en "... call for the immediate resignation of all the Rockefellers from the board of trustees of The Museum of Modern Art."<sup>190</sup> Innholdet i dette kravsbrevet gikk ut på at museet som institusjon for kunsten ikke kunne fortsette å ha folk i styret som var aktivt involvert i krigsproblematikk og brukte kunsten for å glorifisere seg selv. Videre ble de

---

<sup>190</sup> Staniszewski, *The power of display*, 267. Sitatet er hentet fra en reproduksjon av kravsbrevet.

kritisert for å siden museets oppstart å, gjennom store penger, hatt muligheten til å "...manipulate artists' ideas; sterilize art of any form of social protest and indictment of the oppressive forces in society; and therefore render art totally irrelevant to the existing social crisis."<sup>191</sup> Denne hendelsen var en av mange institusjonskritiske aksjoner ved MoMA rundt slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. Innholdet i kravsbrevet er et godt eksempel på et generelt politisk engasjement blant kunstnerne, men også et engasjement mot museets ignorans for politisk- og sosialt engasjert kunst.

Kunsteren Daniel Buren er også kjent for sine institusjonskritiske innstallasjoner, om enn i noe annen form enn det forrige eksempelet. Det Buren kritiserer er ikke kunstmuseet som sådan, men kunstinstitusjonenes koding av kunstverket. Buren har siden 1965 laget det samme verket om og om igjen, innenfor så vel som utenfor museet. Burens verker er kjennetegnet av at han alltid bruker 8,7cm brede vertikale striper som står annenhver farget og hvit eller transparent og at han alltid jobber in situ. (Ill.37) Buren er, i følge Douglas Crimp, en av de kunstnerne som var mest utstilt på 1990-tallet, men likevel er det få som har lagt merke til installasjonene hans.<sup>192</sup> Dette har selvfølgelig sammenheng med at når han utstiller stripeverkene utenfor kunstinstitusjonen så er de ikke nødvendigvis synlige som kunst. Burens prosjekt handler om å gjøre det eksplisitt at det er institusjonene som gjør kunst forståelig som kunst. Derfor lager han verker både innenfor og utenfor kunstens institusjoner. Ved å la sine verker posere som maleri søker Buren, gjennom sine stripebilder, å vise at maleriet er en konstruksjon. Det han samtidig viser er at kunstens sted aldri er et nøyttalt sted, men et sted som er med på å gi kunsten en meningsdimensjon. Burens verker er i utgangspunktet ikke tenkt som maleri, men når de poserer som maleri i et museum så oppfattes de som maleri og blir dermed usynlige, men "[A]t the moment when Buren's work becomes visible, the code of painting will have been abolished and Buren's repetitions can stop..."<sup>193</sup> Buren er i dag fortsatt aktiv som kunster og har nettopp deltatt i en gruppeutstilling ved *Galleri Nicolai Wallner* i København ( 16. mars – 21. april 2007). Skal man tro Burens aktivitet rett så lever nok maleriet fortsatt i beste velgående i dag.

### 3.3.2. Alternative veier

I 1998 ble utstillingen *Fellessentalen – kunstproduksjon i Norge på 1990-tallet* arrangert ved Kunstnernes Hus i Oslo. Utstillingens tanke var å vise den unge samtidskunsscenen som

---

<sup>191</sup> Ibid.

<sup>192</sup> Crimp, *On the museums ruins*, 103

<sup>193</sup> Ibid., 105

preget av genreoverskridende virsomhet og alternative utstillingsrom. Jon Ove Steihaug som skrev et essay i utstillings katalog registrerte at det på 1990-tallet hadde vokst frem et stort antall kunsterdrevne og kunsterinitierte utstillingssteder og prosjekter.<sup>194</sup>

Selv om de tradisjonelle kategorier innen kunsten, maleri og skulptur lever i beste velgående er det i dag ganske tydelig at kunstnernes virke er sterkt pluralistisk. I intervjuet jeg hadde med Thorkildsen i etterkant av utstillingen *M.U.S.E.U.M* kom vi inn på spørsmålet om hvordan museumsinstitusjonen takler alle de nye uttrykkene. Thorkildsen var snar til å svare at museet har en enorm evne til å inkorporere det nye.

Selv om museet fortsetter å samle, bevare og fortelle historier virker det som om kunsten nå i mye større grad en tidligere bruker alternative rom. Ved siden av kunstnerdrevne og kunsterinitierte rom står kunsten i det offentlige rom veldig sterkt i dag. Stadig nye prosjekter av både permanent og temporær karakter er på banen. I Norge initieres det stadig prosjekter der kunstere agerer utenfor institusjonene. *Skulpturlandskap Nordland*, og *Kunstneriske forstyrrelser* er prosjekter som allerede er gjennomført og som har høstet stor oppmerksomhet. Trondhjem kommune har nylig initiert en satsning på eksperimentell temporær kunst i prosjektet *Generator*. Den store aktiviteten rundt, *Utsmykkingsfondet* som nylig har skiftet navn til *Kunst i offentlig rom (KOR)*, er også verdt å nevne. Generelt sett virker det også å være en sterk tendens til at flere og flere kunstere jobber relasjonelt der deres kunstneriske virke handler om å stå i direkte relasjon til mennesker og sosiale strukturer.

Den pluralistiske kunstverden og de alternative strategier er ikke noe nytt i dag, men ser ut til å stå sterkere enn noen gang. Når kunsten lages eller agerer utenfor institusjonen er det i seg selv en svekkelse av museet. Dersom museet ikke makter å ta inn alle kunstuttrykk kan det virke som om Douglas Crimp har rett i at det har mistet sin aktualitet. I tillegg til at kunstmuseet samler og bevarer kunstuttrykk for ettertiden, står det også som en leverandør i kunstbegrepet. For de alternative kunstneriske strategier som ikke plasserer seg eller plasseres innen dette berepet er det en fare for at de ikke betraktes som kunst i det hele tatt.

Et prosjekt av kunsteren Christie Rupp kan stå som eksempel. I 1979 ble det på nedre del av Manhattan i New York foretatt en opprydding i forbindelse med et rotteproblem i et getto-distrikt. I tillegg til en overraskende stor mengde rotter fant helsemyndighetene noe de ikke helt klarte å forklare. Rundt omkring på vegger og fortauskanter var det klistret bilder av en stor, angripende rotte – et bilde som var hentet fra helsedepartementet selv. (Ill. 38) Plakatene

---

<sup>194</sup> *Fellessentalen: Norsk kunstproduksjon i 90-årene*, Katalognr. 565 (Oslo: Kunstnernes Hus, 1998), 18-19

var del av Christie Rupps kunstprosjekt *Rat Patrol*, et typisk eksempel på et prosjekt som befinner seg utenfor kunstinstitusjonen og som kun kan ha en mening utenfor.<sup>195</sup> Men ettersom det i ytterste konsekvens er kunstinstitusjonene som har makten til å legitimere noe som kunst så er det også vanskelig å skulle kunne oppfatte hennes prosjekt som kunst i det hele tatt.

## 4. Karakteristikk av utstillingen

I katalogen til utstillingen *M.U.S.E.U.M* foratar Åsmund Thorkildsen en gjennomgang av museets posisjon i relasjon til utviklingen av kunsten fra en modernistisk til en postmodernistisk tid. Han registrerer at vi nå lever i en tid der alt eksisterer ved siden av hverandre – en flat tid der alt er tilgjengelig og alt synes nytt. Som konklusjon av en slik utflating mener han at museene har en oppgave i det at de har forpliktelsen av å ikke glemme og at kunsthistorikere er de eneste som kan forvalte og formidle kunstmuseets samlinger fordi de er trenet nettopp i å ikke glemme.

Utstillingen ser således ut til å være i tråd med det sterke engasjementet for fagidentitet som har vært å spore i museumsverden de siste tiårene.

Samtidig som han understreker museet som kunstens sted reflekterer han i innledningen av katalogen over at utviklingen i kunsten har gjort det umulig å opprettholde en modernistisk forståelse der mesterverker og geniet står i høysetet. I stedet observerer han at kunsten i all sin pluralitet har ført til at besøket i museet nødvendigvis må være en guidet tur.

De kunstneriske praksiser som fikk sitt gjennomslag på 60-tallet har som nevnt blant annet utfordret tanken om at kunsten kan oppfattes som unik og museet som nøyalt. På basis av dette hevder Thorkildsen at museet også bare kan være en allegori over kunsten. Dette er i tråd med det standpunktet som også Tate Modern definerte i forbindelse med valget av å lage mange historier om kunsten i stedet for én stor.

Jeg vil i det følgende forsøke å plassere *M.U.S.E.U.M* i henhold til det diskursive felt jeg gikk gjennom i kapittel 3. Plasseringen gjøres med blick på diskursorden og subjektposisjoner. Jeg vil også foreta et tilbakeblikk på forholdet mellom katalogen og monteringen.

### 4.1.1. Diskursorden

---

<sup>195</sup> Crimp, *On the museums ruins*, 243.



Som jeg forklarte i innledningskapittelet er diskursorden en fellesbetegnelse for flere diskurser som kjemper om, eller parallelt forsøker å definere et felt. I kapittel 1 forsøkte jeg å plassere det moderne museets diskursorden ved å se nærmere på utviklingen av det moderne museet i relasjon til eksperimenter i den samtidige avante-garde. Samtidig diskuterte jeg den nye tematiske tendensen i utstillingsdesign i relasjon til denne diskursorden. Det som virkelig ser ut til å kjennetegne det moderne museet er strebingen etter å definere kunsten i en fast ramme. De tematiske utstillingen har tatt mål av seg å prøve å løse opp denne definisjonen med å presentere mange små og skiftende historier i stedet for den ene store. *M.U.S.E.U.M* tok også mål av seg å problematisere den store fortellingen gjennom å sette opp mange temaer som innfallsvinkel til kunsten. Det som imidlertid var så spesielt med denne utstillingen var at den var totalt fri for tekst i utstillingsrommene. Det var visstnok tilgjengelig tekst gjennom katalogen, men som jeg viste i kapittel 2 var denne svært tungt tilgjengelig og fungerte nok i liten grad som guide. De mange historiene som utstillingen tok mål av seg å presentere ble derfor stående som vanskelig tilgjengelig. Riktignok var det gjort en del narrative grep i utstillingen som skulle trigge en lesning, men som jeg argumenterte for underveis i gjennomgangen virket det vanskelig å oppfatte de narrative grepene uten teksten til hjelp. Selv om *M.U.S.E.U.M* intenderte å fortelle mange historier virket det dermed å være en stor fare for at historiene ble usynlige. I relasjon til det moderne museets diskursorden synes utstillingen derfor å ligge nærmere den autorative fortellingen enn de mange skiftende fortellingene som den pretenderte å vise.

#### **4.1.2. Subjektposisjoner**

I kapittel 3 var jeg innom mange kritiske innfallsvinkler til museet som meningsformidler. De mest kritiske innfallsvinklene, representert gjennom Crimp og diverse kunstnere, betraktet museet som utdatert som en totalformidler av kunsten. En mildere innfallsvinkel, representert gjennom Bal gav uttrykk for at alle historier i utgangspunktet er like gode dersom avsenderen har en tydelig posisjon.

I *M.U.S.E.U.M* var avsenderposisjonen utydelig på flere nivåer. Først og fremst så hadde utstillingen ingen tekst i rommene. I museets introduksjonsmateriale til utstillingen, på nett og i brosjyrer var utstillingen presentert som en problematiserende utstilling som så nærmere på hva det innebærer å utstille kunst på et museum. For de som gikk i utstillingen uten tekst ville avsenderposisjonen lett kunne oppfattes som autoritær og umulig å plassere.

For de som eventuelt valgte å lese hele eller deler av katalogen, må avsenderposisjonen også ha fortonet seg som autoritær. Gjennom analysen av utstillingen kom jeg frem til at katalogen brukte et svært faglig tungt språk, mange av forklaringene ble presentert som sannheter, det var lite sturkturelle hjelpemidler i teksten og de populistiske titlene var et uttrykk for klassisk hersketeknikk. Den subjektposisjonen som var skapt igjennom teksten og utstillingen var klart strukturert av disse forholdene. Det virket som Thorkildsen i beste fall henvendte seg til en meget belest kunstviter. Det gjelder også for så vidt for monteringen som skilt fra teksten fordi den skulle jo bygge opp under hans argumenter.

Kunstobjektenes plass i det hele var også i stor grad passiv fordi avsenderposisjonen var så autoritær.

I etterkant av utstillingen uttalte Thorkildsen om katalogen at “[...] det var jo rett og slett å legge hele kuratorens tankearbeid helt åpent. Det var ingenting som ble holdt skjult for publikum, sånn at en mer åpen prosess, at et museum legger ut hele sitt innerste tankeliv på den måten, det har jeg nesten aldri sett[....]”<sup>196</sup> Uttalelsen gir inntrykk av at avsenderposisjonen i utstillingen var helt klar og åpen. I følge Mieke Bals teorier vil en slik åpenhet, der 1.person (avsender) er klart definert, kunne frigjøre 2.person (publikum) fra å være en passiv mottaker og 3.person (kunstobjektet) vil kunne involveres på flere måter enn kun i en ren objektifisering.<sup>197</sup> Med andre ord skulle det ha vært mulig i denne utstillingen at 2.person og 3.person å gikk i dialog med avsenderen i stedet for å bli hensatt til en stum posisjon der avsenderen autoritært peker og sier “se, slik er det”. Men utstillingen virket absolutt ikke å åpne opp for en slik dialog.

#### **4.1.3. Katalog vs. Montering**

Thorkildsens program var altså å vise frem at museenes utstillinger er allegorier der kunstverkene er fragmenter som settes sammen til stadig nye fortellinger om kunsten. Samtidig ønsket han å gi publikum et interessant møte med kunsten gjennom å nettopp lage slike fortellinger.

I tillegg til å problematisere rammen ville Thorkildsen vise det underliggende språkets forskjellige uttrykk. I disse to innfallsvinklene ligger kanskje kilden til ubalansen mellom katalogen og monteringen. Både rammen og idéen om et kunstspråk blir diskutert i katalogen. Den visuelle delen derimot er konstruert for å fremme “[...] direkte visuelle og

---

<sup>196</sup> Olsen, *Samtale med Åsmund Thorkildsen*. s.x

<sup>197</sup> Bal, Mieke: *Double exposures*, se introduksjonen, ss.1-12

meningsmessig interesseskapende møter med kunstverk [...]”<sup>198</sup>, for å si det med Thorkildsens egne ord. Kunstverket, relasjonene mellom dem og et uforstyrret møte mellom verk og betrakter sto i høysetet. Kunstspråket skulle synliggjøres gjennom varierte innfallsvinkler, og Thorkildsen mente det var mulig å bruke en ren visuell presentasjon for å vise at kunsten er et strukturelt system som virker på lik måte som språket.<sup>199</sup>

Han eksperimenterte således med forskjellige sammenstillinger. Presentasjonen adresserte hvordan konvensjoner og strukturer kan synliggjøres gjennom hvilke kunstverk som plasseres sammen. Lite tyder på at han gjennom presentasjonen også var opptatt av å kommentere stedet, eller institusjonen hvor kunstverkene ble vist frem. Det er heller påfallende hvor lite tydelig museet var i den visuelle presentasjonen. Dette virker i første øyekast litt merkelig ettersom man i katalogteksten kan lese at det ikke er mulig å lage nøytrale fremvisninger av kunst.<sup>200</sup> Thorkildsen nevner til og med at den arkitektoniske rammen og museets unevnte verdier ikke kan tas for gitt. Men dersom man undersøker uttalelsen litt nærmere så kaller han også museets verdier for *unevnelige* verdier i en parentes. Det ville nok være en umulig oppgave å lage en liste over alle de verdier som museet setter i sving. Et forsøk på å ramse opp museets verdier ville være avhengig av en metode á la Mikael Baxandalls i *Patterns of intention*. Ut i fra Thorkildsens lille parentes kan man tolke det slik at han ikke har tro på bruken av et intensjonsmønster. Han avviser således den hermeneutiske metode som så mye av de historisk-filosofiske vitenskaper støtter seg på. Hans metode kan beskrives som å analysere verden utifra en kombinasjon av nødvendige strukturer og skiftende konvensjoner. Problemet er at synliggjøringen av det konvensjonelle ble satt til side i selve monteringen. Dette kan tyde på at han der heller sterkere mot en ren strukturell forståelse enn det konvensjonelle som i sin natur er vilkårlig. Å poengtere museumsrammen som en konstruksjon ut i fra valgte konvensjoner kan på den ene siden virke som å skyte seg selv i beinet. På den andre siden kan åpenhet om slike forhold muligens høste en større respekt fordi ethvert alternativ også måtte bli sett på som konstruksjoner. Var Thorkildsen redd for å skyte museet i beinet? Eller kanskje hadde han stor tro på at den visuelle delen faktisk åpnet for å gå museet litt etter i sømmene.

---

<sup>198</sup> katalogen, s.2

<sup>199</sup> katalogen, s.5

<sup>200</sup> *Museum 2000*, s.6

Thorkildsen avslørte i alle fall i etterkant en oppfatning om at museet er kunstens sted: “Det er like selvinnyttende som at fotballen skal havne i mål. Det finnes ikke noe annet mål for kunsten enn et kunstmuseum.”<sup>201</sup>

Thorkildsen hevder det er umulig for kunstnere å forandre museets grunnleggende institusjonelle basis fordi museet er styrt av kunstbegrepet og det er det kun mulig å unslippe dersom man ikke har noe kontakt med det. Det som ikke berøres av kunstbegrepet vil heller aldri kunne betraktes, beskrives eller en gang nevnes som kunst. Men med en gang kunstbegrepet er på banen så er man innenfor og kan ikke komme ut. Alt som er innenfor er derfor låst i et eksisterende begrep.<sup>202</sup>

## **5. Hvem snakker og med hvilken autoritet?**

### **5.1.1. Den nye utstillingen og nøytralitetsproblemet**

Museet er en garantist for begrepet kunst. I seg selv er dette en motsigelse ettersom museet er en heterogen institusjon. Men det er nå engang slik at det som befinner seg innen kunstmuseets vegger blir til kunst. Douglas Crimp mener at en frigjøring av kunsten kun kan skje på bekostning av museet – museet må legges i ruiner. Men uten museets sterke institusjonaliserende rolle vil ikke kunstbegrepet kunne ha en siste anerkjennende og konkluderende stanse. Kunstbegrepet står i fare for å oppløses dersom museet forsvinner. På en måte står kunstmuseet i veien for kunstens direkte sosiale engasjement fordi det står i mellom og medierer budskapet. Kunsten kan således ikke agere direkte sosialt. På den andre siden virker museet nødvendig for at sosialt engasjert kunst i det hele tatt skal kunne oppdages som dette. Museet kan “markedsføre” kunstuttrykket i større grad. Museet garanterer også at kunsten skal oppfattes som et fritt uttrykk. Gjennom at museet er en garantist for hva som er kunst får det sterk makt over både det som befinner seg innenfor og utenfor museets vegger. Det har en utvelgelsesfunksjon som i seg selv er svært styrende i kunstfeltet. Men kanskje enda viktigere enn dette er alle de skjulte verdiene som er med og styrer kunstens muligheter. Preferanser og presentasjon er langt i fra nøytrale funksjoner. De har sammenheng med hvilke normer, konvensjoner og ideologier som gjelder. Douglas Crimp mener at det ikke er mulig å komme unna det faktum at museet låser kunsten i en fast ramme. En fri kunst vil derfor som sagt kun være mulig på bekostning av museet. Mieke Bal

---

<sup>201</sup> Olsen, *Samtale med Åsmund Thorkildsen*, xxi

<sup>202</sup> Ibid.

på sin side mener at museene må vise sin hånd, dvs. være eksplisitte i sine aktiviteter slik at avsenderen står klart frem. Mari Anne Staniszewski mener at museet hele tiden må være eksperimentelt og unngå standardisering gjennom å holde både fortiden, nåtiden og fremtiden friskt i minne. Kunstneren Daniel Buren har vist med sine installasjoner at kunsten kun er et begrep der de institusjonelle strukturer er nødvendig for at noe skal oppfattes som kunst i det hele tatt.

Nøytraliteten er ikke mulig ved en kunstinstitusjon dersom man ser kunsten som et begrep formet av normer, konvensjoner og ideologier. Samme hvor frie tøyler et kustomuseum gir vil en opptreden i et museum aldri kunne unnslippe den museale rammen. "[...] the fact of being exhibited in a museum confers on objects an aura of importance and authenticity, endowing whatever is presented with a sense of significance."<sup>203</sup> Alt som presenteres i et moderne kunstmuseum får automatisk en status som kunst i tillegg til en status som noe betydningsfullt slik Putnam uttrykker det i sitatet ovenfor. Men denne statusen fører også med seg en hel rekke stengsler eller konvensjoner for hvordan verket skal oppfattes.

Dilemmaet blir om det holder å være eksplisitt for å gi kunsten størst spillerom. I den tendensen som Tate Modern står som fanebærer for er det gitt forskjellige innfallsvinkler og museet har en klar utstillingsprofil. Men samtidig så fremstår museet som en garantist og en faglig spesialist. Det fortsetter å skrive kunsthistorie selv om den deles opp i flere kunsthistorier. For å få fritt spillerom må kunsten altså ut av museet – museet må dø, sier Crimp, for at kunsten skal leve. Men da vil også kunsten dø, viser Buren, ettersom kunstinstitusjonene er nødvendig for at noe skal oppfattes som kunst. Det vil si at begrepet kunst vil miste sin bekreftende stanse. Inget begrep, ingen kunst, kun andre uttrykk og strategier.

Kunstmuseet utgjør et dilemma som kanskje aldri kan løses. Kunst svarer til annen kunst selv om det også svarer til andre fenomener. Kunstmuseet gir også kraft til de uttrykk som er sterkt kritiske og engasjerte for et annet kunstbegrep. Dersom det ikke finnes noe konstant å opponere mot vil opposisjonens kraft svinne hen. Kunsten er kanskje sterkest da den har motstand. Dersom alle faste holdepunkter skulle forsvinne hvor vil da de kunstneriske aktiviteter ende? Vil de svinne hen og miste betydning eller vil de kunne leve videre og være betydningsfulle og mangesidige? Vil de avvises eller vil de kunne være fruktbare? Kunstbegrepet er også en garantist for at kunsten skal kunne ha en status og en betydning som ikke feies vekk som tull og tøv når tilnærmingen og forståelsen er vanskelig og

---

<sup>203</sup> Putnam, James: *Art and artifact, the museum as medium*, Thames and Hudson New York 2001, s.34a

fremmed. Vil løsningen være andre institusjoner som en garantist for kunstens leverett? Slik Mieke Bal uttrykker det så vil det ikke nødvendigvis være noen bedre løsning å skifte en innramming med en annen fordi alle innramminger er diskursive og bærer derfor med seg visse konvensjoner og regelsett. Den eneste løsningen i følge henne er å være så åpen og eksplisitt som mulig for å frigjøre objektet og betrakteren.

Thorkildsen forsøkte seg på en løsning der han viste frem avsenderposisjonen. Men samtidig er det mange elementer som tyder på at det var mye skjult i kulissene som styrte og lukket lesningen istedet for å frigjøre den maksimalt. Han brukte klassisk hersketeknikk der han inviterer med tilsynelatende populistiske og lettfattlige innledninger og så slår til som ekspertpanel og bedreviter slik at betrakteren blir klar over sin posisjon som uvitende og lite forstående. I stedet for å virkelig blottlegge den museale rammen så brukte han den på klassisk måte som en bekreftelse.

Er det en motsetning at museet er den postmoderne kunstens hjem? Konklusjon om hvordan M.U.S.E.U.M forholder seg til disse problemstillingene. Thorkildsen påpeker at kunsten ikke kan unnsnippe museet. Samtidig sier han at det kun er kunsthistorikerne som kan forvalte kunsten (gjennom museet)

## **5.2. Diskursiv kamp**

Museet som kunstens hjem, vise sin hånd eller museets død.

Thorkildsen er inne på at vi kun kan lage fortellinger om kunsten – allegorier – at det ikke finnes én fortelling. Men samtidig er hans utstilling og tekst en slags maktdemonstrasjon på at museet lager de beste eller de mest riktige fortellingene. For å unngå denne motsatte virkningen burde den konvensjonelle strukturen i museets og Thorkildsens posisjon vært tydeligere. Slik ville både betrakteren og kunstverkene stått friere. Å vise sin hånd som en konvensjon er ikke å tape ansikt. Det å vise frem at den historien som fortelles ikke er den store historien, men at den er preget av en spesiell diskurs er ikke det samme som å relativisere. Det er istedet en kilde til å åpne opp slik at mulighetens verden kommer til syne igjen.

De utstillingsprinsippene som hører kunstmuseet til kan være svært så forskjellige, men de har de likevel en viktig, og kanskje innlysende ting til felles, nemlig det at "[k]unstmuseet tar for gitt at all kunst først og fremst bygger på kunst."<sup>204</sup>

Kunstverkene presenteres riktignok i tematiske konstallasjoner som stadig rulleres for å vise nye fortellinger. Men det er en grunnleggende fortelling som følger de alle og det er museet

---

<sup>204</sup> Øystein Ustvedt, "Kunstmuseets omgang med kunst: Noen organiseringsprinsipper", 56

som kunstens sted, eller det tilsynelatende fraværet av sted. Museet kan simulere et annet sted, men det kan ikke bli et annet sted så lenge kunsten ikke flyttes ut av museet.